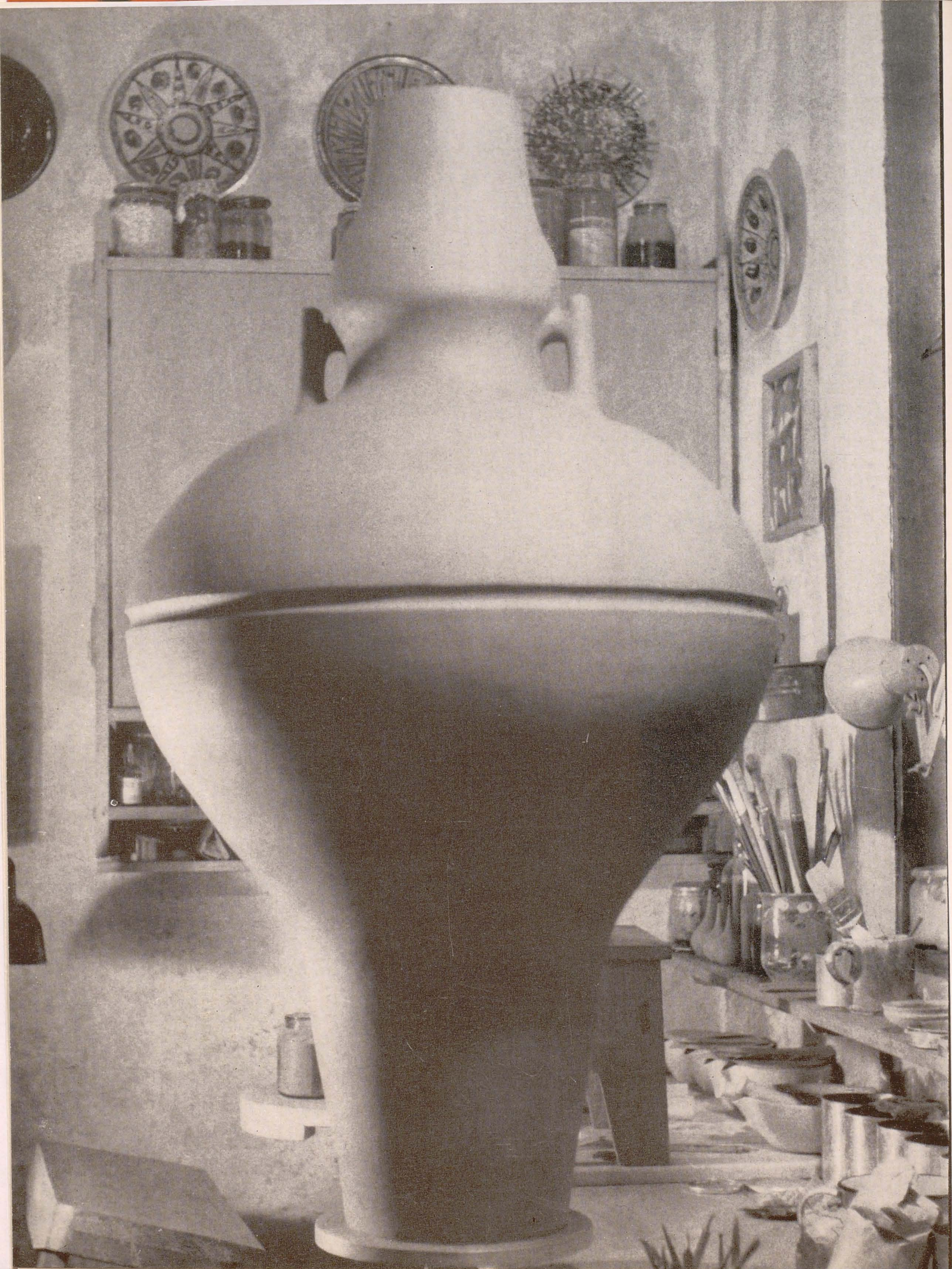
ARTA 12 1970

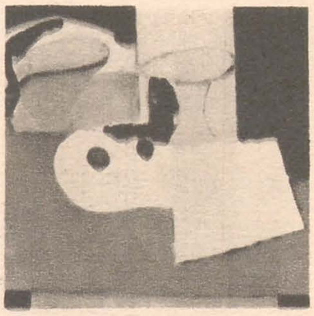


// ARTA
12
1970

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII, NR. 12—1970.

Colegiul redacţional:
VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU



Cuprins:

Confruntări internaţionale		2
Cadran		3
ANATOL MÂNDRESCU	Ora unor precizări	5
* * *	Colind critic	10
OLGA HORŞIA PAUL PETRESCU	Vitalitatea meşteşugurilor artistice	11
P.P.	Măşti vrîncene	14
ANCA ARGHIR	Structuri ale stilului: Horia Bernea	15
I.L. GEORGESCU	Al. Bogdan-Piteşti — colecţionarul	18
N. TERTULIAN	Georg Lukács şi argumentul vizual	21
Antologie	Georg Lukács	22
RADU BOGDAN	Persuasiunea spaţiului	25
Laborator		
OLGA BUŞNEAG	Flaviu Dragomir	27
MIHAI DRIŞCU	Muzeul de artă Topalu	28
DAN ZAMFIRESCU	Unul din cei care ne-au păstrat chipul veacului: Constantin David Rosenthal	29
Atelier	Constantin Foamete, Ana Emilia Apostolescu	30
GETA BRĂTESCU	O linguriţă, un pahar întors şi un şerveţel de dantelă . . .	34
BALCICA MĂCIUCĂ	Un poet al transparenţelor	36
Simeze		37

Coperta I: ION PACEA: *Interior (fragment)* — ulei
Coperta II: FLAVIU DRAGOMIR: *Ceramică*
Coperta IV: GETA BRĂTESCU: *Şevalete* — acvatintă

Fotografii: DAN ER. GRIGORESCU, OCTAVIAN STĂCESCU, CONSTANTIN NICOLAE
Diapozitive în culori: DAN ER. GRIGORESCU, RADU BRAUN, ION IVAN
Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI
Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Varșovia

Între 14 august și 3 septembrie sala de expoziții a hotelului varșovian *Casa țăranului* a găzduit o expoziție de artă decorativă românească. Au fost expuse 45 tapiserii contemporane, 11 lucrări de sculptură în lemn, peste 30 de piese și ansambluri de obiecte din ceramică și sticlă, 8 lucrări executate în metal și o serie de panouri din diverse materiale. (În ilustrație — aspect de la vernisaj).

Vallauris

Sub auspiciile municipalității, a avut loc la Vallauris a doua ediție a *Bienalei internaționale de ceramică*, la care au participat artiști din 26 țări. Ceramica românească a fost reprezentată prin lucrări de Lazăr Florian Alexie, Costel Badea, Patriciu Mateescu și Lucia Teodorescu-Maftei. Participarea românească, remarcată cu interes în presa franceză (Michel Gaudet, în *Les Lettres Françaises*), se încadrează în «ansamblul eminamente calitativ», al acestei manifestări internaționale care a reușit într-un timp scurt să se impună atenției generale. Expoziția a fost deschisă, la *Nérolium*, pînă în septembrie 1970.

Praga Bratislava

După ce a fost deschisă în cursul verii la Tirana, expoziția pictorilor H. H. Catargi și Ion Musceleanu a fost organizată în continuare la Praga și Bratislava (perioada august-septembrie 1970). Expoziția a cuprins lucrări din colecțiile artiștilor și din patrimoniul muzeelor de stat, realizînd în ansamblu o prezentare monografică a celor doi pictori.

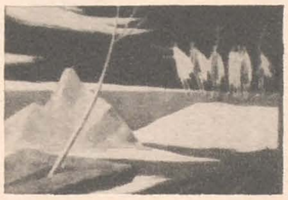
Tolentino

La Tolentino s-a inaugurat, la 6 septembrie 1970, *Muzeul internațional al caricaturii*. Patrimoniul muzeului este alcătuit în majoritate din lucrări contemporane, realizate de caricaturiști de pretutindeni, participanți la edițiile concursului și expoziției internaționale, dotată cu *Premiul Cesare Marcorelli*, care se desfășoară din doi în doi ani la Tolentino. Caricatura românească este reprezentată în muzeu prin lucrări de Claudiu Nicolae și Eugen Taru.

Vicenza

Răspunzînd invitației domnului Secco Bramante, directorul galeriei de artă *Il Salotto*, trei artiști români au deschis la Vicenza o expoziție de pictură (17—31 octombrie 1970). Au expus Virginia Baz Baroiu — zece acuarele, Antoaneta Binder — zece picturi în ulei (*Primăvara, Construcții* etc.) și Sever Frențiu — zece picturi în ulei (*Onirism, Precocitate, Aforism* etc.)

Arnsberg



La Arnsberg s-a desfășurat între 4 și 11 octombrie 1970 programul manifestărilor cultural-artistice organizate în cadrul *Săptămînii românești*. Evenimentul a fost marcat de deschiderea în saloanele vechii primării a orașului westfalian a unei expoziții de artă populară românească, cuprinzînd costume populare din diverse zone etnografice ale țării, icoane țărănești pictate pe sticlă, obiecte decorative și utilitare din ceramică și lemn, instrumente muzicale populare și o serie de podoabe — selecționate din colecția *Institutului român pentru relații culturale cu străinătatea*.

În cadrul *Săptămînii românești*, răspunzînd invitației domnului Willi Odenthal, director al *Kreisvolkshochschule* din Arnsberg, Marianne Simtion Ambrosi și Ion Lucian Murnu au deschis o expoziție de pictură și sculptură la *Sauerlandmuseum*, vernisată de dr. Günther Ott. Marianne Simtion Ambrosi a expus 18 picturi în acuarelă (în ilustrație — tabloul *Suspensie*), iar Ion Lucian Murnu 21 picturi în ulei (în ilustrație — tabloul *Plecare*) și 5 sculpturi în bronz (*Mască, Tors, Orfeu* etc.). Cu această ocazie, Ion Lucian Murnu a vorbit despre «Tradiție și contemporaneitate în sculptura românească» (conferința fiind însoțită de proiecții).

Manifestarea a fost consemnată elogios în presa vest-germană (*Westfalische Rundschau, Westfalen Post*).

Programul *Săptămînii românești* la Arnsberg a cuprins de asemenea conferințe documentare, concerte și spectacole susținute de formații artistice românești.

M. I.

CADRAN

SEMINAR TATRANSKÁ LOMNICA

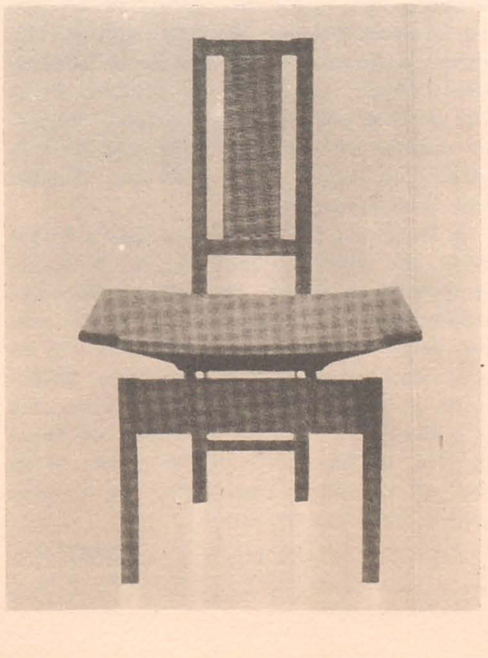
■ În toamna acestui an s-a desfăşurat la *Tatranska Lomnica*, din iniţiativa ministerului culturii al Slovaciei, un seminar cu tema *Meşteşugurile artistice în Slovacia şi dezvoltarea lor viitoare*. O contribuţie substanţială la organizarea acestui simpozion au avut-o Direcţia centrală a meşteşugurilor artistice de la Bratislava (arh. M. Ondruška) şi Secţia cehoslovacă a World Craft Council (dr. K. Hetteš). La lucrări au participat şi o seamă de delegaţi din ţările socialiste.

Printre cele mai semnificative comunicări şi referate s-au înscris cele susţinute de: ing. arh. J. Hraško (*Valoarea artistică a meşteşugurilor din Slovacia*), prof. ing. arh. M. Kusý (*Meşteşugurile artistice — factor de seamă în cadrul de viaţă contemporan*), dr. M. Klivar (*Tehnicile moderne şi evoluţia meşteşugurilor artistice*), dr. K. Hetteš (*Conlucrare şi cooperare cu ţările străine în efortul tehnic şi artistic de a da artizanatului o nouă structură*).

Ocupîndu-se de situaţia meşteşugurilor artistice, dr. Klivar (ca de altfel şi ceilalţi vorbitori) a subliniat că valorificarea contemporană a tradiţiilor artizanale se poate opera numai în contextul arhitecturii şi al tehnologiei actuale. O ilustrare a consecinţelor pe care dezvoltarea arhitecturii şi a noilor materiale o are asupra structurii meşteşugurilor este evoluţia tapiseriei care trăieşte astăzi un moment de eliberare de perete, un moment de expansiune în spaţiu. Viabilitatea meşteşugurilor artistice, noile lor funcţiuni în dimensiunea existenţei practice reclamă o fundamentare riguroasă prin design — a susţinut dr. Klivar. Este singura lor şansă de a supravieţui, de a se putea salva de la acea degradare care este producţia micilor obiecte destinate turismului — kitsch-urile, şi de a le angrena în crearea cadrului înconjurător.

La rîndul său, dr. Hetteš (preşedintele secţiei cehoslovace a W.C.C.) a reliefat importanţa şi necesitatea coexistenţei artelor decorative — artizanatului — şi a proiectării estetice industriale. El a pledat pentru revizuirea conceptului de artizan, împotriva disocierii nedrepte artist decorator — artizan; există un factor comun unificator — a spus el: coeficientul de creativitate. În încheiere, dr. Hetteš a arătat că sarcina dificilă a revigorării meşteşugurilor artistice reclamă contacte între secţiile naţionale, cum şi o cooperare mai eficientă cu World Craft Council.

O.B.



ARTA ŞI CETATEA

■ Inginerul J. Antonio Fernandez Ordonez, în colaborare cu artistul Eusebio Sempere, a imaginat un proiect de muzeu al sculpturilor în aer liber la Madrid. Parcul de sculpturi va fi situat sub un pod care se construieşte în vederea rezolvării problemelor puse de aglomeraţia circulaţiei şi care va traversa Paseo de Castellana în vecinătatea străzii Juan Bravo. Sculptorii aleşi spre a fi reprezentaţi sînt: Chillida, Soto, Sempere, Sobrino, Berrocal ş.a. Se intenţionează de asemenea prezentarea unor lucrări de Julio Gonzales, Pablo Picasso şi Miró. Un menhir înalt de 10—12 m datînd de circa 20.000 de ani va fi expus cu sens de mărturie a continuităţii artei.

EDUCAŢIA ARTISTICĂ

■ Princeton University a organizat o expoziţie de sculptură contemporană cu lucrări achiziţionate prin fonduri provenind dintr-o importantă donaţie făcută universităţii. Printre autorii lucrărilor se numără nume cunoscute ca cele ale lui Jacques Lipschitz, Henry Moore, Picasso, David Smith, Edouardo Paolozzi etc. Se prevede cumpărarea unor lucrări de Calder şi Marini.

■ Studio Watts, Learning Center for Arts (S.U.A.), organizează anual ceea ce se cheamă o manifestare « Chalk in ». După cum indică numele este vorba de desene executate cu creta pe un teren delimitat, împărţit în pătrate. Oricine poate participa la această manifestare cu caracter de întrecere, iar în final un premiu şi o bursă se acordă celui votat ca fiind cel mai bun. Amploarea lui « Chalk in » se pare că a crescut considerabil, atrăgînd atenţia radioului şi a televiziunii. În afară de calitatea de spectacol şi de divertisment şi pe lîngă premiul şi bursa acordată cîştigătorului, ideea lui Jim Woods este şi un bun mijloc de selecţie a elevilor pentru diferite secţii de pictură, desen, sculptură, ceramică sau design de la Studio Watts.

■ Sir Kenneth Clark este autorul unei serii de 13 filme tratînd despre rolul dominant al artelor plastice şi al arhitecturii în cultura occidentală începînd din evul mediu şi pînă în epoca actuală. Durata fiecărui film este de 52 de minute. Iniţial prezentate de televiziunea britanică, filmele au fost apoi vizionate de un mare număr de spectatori la Washington (National Gallery), la New York şi Boston (Museum of Fine Arts).

EXPOZIŢII

■ La 28 octombrie, în sălile de la Grand Palais din Paris a avut loc inaugurarea Salonului de Toamnă. « Unui Salon confortabil şi conservator îi preferăm un Salon cu riscuri şi revelaţii », anunţă preşedintele său, pictorul Edouard Mac Avoy.

Înfiinţat în 1903 şi destinat în intenţia fondatorilor săi « să reprezinte între Salonul artiştilor francezi şi acel al artiştilor independenţi — adică între tradiţie şi aventură, între conservatorism şi revoluţie — ceva comparabil cu « centrul stînga », Salonul de Toamnă militează astăzi pentru o « deschidere pînă la limita şi în special pînă la extrema a ceea ce se numeşte, pe drept sau pe nedrept, avangarda » — scrie în *Les Nouvelles Littéraires* cronicarul Maximilian Gauthier.

Expoziţia este de asemenea amploare încît pentru a o prezenta în amănunt ar fi nevoie « nu de un articol ci de un volum », afirmă acelaşi cronicar precizînd că « nu va semnala decît punctele culminante » şi anume o selecţie de 15 capodopere ale lui Renoir; un ansamblu de aproape 100 de *desene ale pictorilor, de la Cézanne pînă în zilele noastre*, în care figu-

rează printre alţii Bonnard, (în ilustraţie) Marquet, Chagall, Rouault, Dunoyer de Segonzac, Carzou etc.; un altul cuprinzînd « *desene ale sculptorilor, de la Rodin pînă în zilele noastre;* un rezumat al evoluţiei lui Vasarely, începînd din 1944; o retrospectivă Edouard Goerg, « acel emoţionant şi poetic expresionist francez »; o selecţie de tablouri ale candidaţilor la *Marele Premiu de Pictură Othon Friesz* destinat unui tînăr; un grupaj de *Litografii contemporane* « de la Dali la Brasilier, de la Labisse la Weisbuch »; o pasionantă expoziţie de urbanistică pe tema « axei *Alfortville-Défense* »; o selecţie de tapiserii după cartoane de Raoul Ubac, Vieira da Silva, Wogensky etc.; omagii postume aduse unor artişti. Sînt de asemenea expuse cărţi de artă şi lucrări de bibliofilie editate de Nouvelles Editions Françaises, Robert Laffont, la Bibliothèque des Arts, Tartas, le Club du Livre, le Club Français des Bibliophiles, Maeght. Autorul articolului menţionează apoi prezenţa a peste 1.000 de expozanţi, unii dintre ei remarcabili, care se prezintă individual, nefiind grupaţi pe asociaţii distincte.

MISCELLANEA

■ În cadrul expoziției organizate cu prilejul *Săptămînilor Internaționale ale Femeii* desfășurate recent la Nisa — *Marele Premiu Internațional al Artei Feminine* a fost decernat bine cunoscutei sculptorițe Barbara Hepworth.

Barbara Hepworth a studiat sculptura în Anglia — la Leeds School of Art și la Royal College of Art din Londra — apoi la Florența și Roma. În 1928 deschide la Londra prima sa expoziție personală. În 1932 îl vizitează pe Brâncuși, față de care va manifesta întotdeauna o mare admirație și care, alături de Hans Arp, va exercita o hotărîtă influență asupra creației artistei. Membră a mai multor grupări artistice de avangardă din Anglia și Franța — *Seven and Five* (1931—1936), *Unit-One* (1933), *Abstraction-Création* (1933—1935), Barbara Hepworth participă cu asiduitate la cele mai însemnate manifestări internaționale de artă plastică din Europa, S.U.A. și America de Sud, la expozițiile de

sculptură în aer liber de la Londra (1949—1957). În cadrul Bienalei de la Veneția (1950) și la cea de a V-a Bienală Internațională de la Sao Paulo (1959), unde obține Marele Premiu, i-au fost consacrate retrospective.

■ Celebra cafenea Dôme din Montparnasse, care, împreună cu La Rotonde și La Coupole, a fost unul din locurile predilecte de întîlnire ale avangardei artistice de la începutul secolului, și-a redeschis recent porțile. Din inițiativa noului proprietar al cafenelei, « premiul Dôme » pentru pictură se reînființează, urmînd să fie decernat anual de un juriu format din artiști cunoscuți ca Yves Brayer, Jean Carzou, Felix Labisse, Pierre Tal-Coat, Louis Touchagues, din critici, scriitori, colecționari și amatori de artă.

CORESPONDENȚĂ DIN NEW YORK*

Modigliani a murit la 35 de ani, în 1920. Povestea vieții sale a dat naștere unei interpretări pasionale și în privința activității de pictor. Biografia definitivă a acestui artist n-a fost încă scrisă . . .

Era un bărbat frumos, histrionic, impetuos și arogant. Considera artistul ca o ființă superioară; a trăit și a murit cu această convingere. Cînd nu împlinise încă 20 de ani scria: « Avem drepturi care le sînt refuzate celorlalți . . . Adevărata sarcină a artistului este să creadă neîncetat în visul lui. Frumosul cere și niște sacrificii dureroase: acestea, totuși, provoacă cele mai minunate eforturi ale sufletului . . . »

Modigliani a pictat vreo 450 de pînze. După moartea lui, numărul lor a fost considerabil sporit de alții, și astăzi numele nici unui alt pictor modern nu este legat de falsuri în egală măsură cu Modigliani. Ca sculptor a fost poate un inovator și mai mare. Desenator prolific, dorința lui de a desena a fost constantă.

Modigliani a sosit la Paris în 1906. Se știu puține lucruri despre anii lui de început, iar picturile și desenele dinainte de 1915 sînt rareori văzute. În 1910, după cîteva luni petrecute în Italia, creația lui începe să indice evoluția ulterioară. Tonalitatea picturilor e datorată lui Cézanne și Whistler. Desenele dezvăluie influența lui Beardsley, Gauguin și Toulouse-Lautrec.

Trei prieteni, cu care mai tîrziu a intrat în conflict, au jucat un rol important în această perioadă de formare: pictorul expresionist german Ludwig Meidner; sculptorul român Brâncuși, care l-a încurajat, l-a îndrumat și a ajuns la deznădejde în legătură cu eforturile lui Modigliani; în sfîrșit, blîndul Paul Alexandre, doctorul care pentru perioada de pînă la 1914, cînd a fost chemat pe front, ar putea revendica rolul de îndrumător.

Între 1910—1914 Modigliani a consacrat sculpturii întreaga sa energie. A sculptat două capete de marmură, ambele neterminate, și vreo 20 de capete în calcar, pe care-l putea tăia mai ușor. Cele mai importante lucrări ale sale sînt două nuduri mari de femeie; cariatida îngenunchiată de la Muzeul de Artă Modernă din New York și silueta înaltă, în picioare, din actuala expoziție.

Picturile prin care este cunoscut de marele public au fost create în numai cinci ani, între 1915—1919. Tratarea la suprafață a uleiului variază considerabil, de la pînză la pînză stilul lui Modigliani devine din ce în ce mai « căutat ». Uleiul e aplicat în straturi din ce în ce mai fine, rafinamentul operelor ține tot mai mult de alungirea figurilor. Astfel de picturi italienizante nu mai fuseseră create în Franța de pe vremea Școlii de la Fontainebleau (. . .).

Numai doi negustori de tablouri l-au luat în serios pe Modigliani ca artist, în timpul vieții. Zborowski l-a cunoscut pe pictor în 1915—1916, iarna. Era sărac, poet și și-a consacrat viața popularizării artei lui Modigliani. Paul Guillaume, negustor abil și norocos, nu s-a

obligat să-l susțină, dar i-a comandat mai multe portrete ale sale și i-a cumpărat alte cîteva pînze.

Picturile lui Modigliani constituie o producție limitată în timp, ca subiect și stil. Nu este un pictor care să susțină cu ușurință o expoziție mare, cuprinzătoare. Nudurile sînt fără îndoială realizarea lui cea mai de preț. Ele îl indică, în mod evident, drept un pictor italian. Atitudinile lor îl sugerează pe Tizian. Claritatea conturului și a formelor netede amintesc de picturile sculpturale ale lui Bronzino. Alungirea, de fapt deformarea, siluetelor este un ecou al operei lui Pontormo. Modigliani folosește chiar și metoda manieriștilor — fundalul închis, pentru a reliefa subiectul (. . .).

Bogata serie de nuduri este inaugurată în 1917. Unele din ele oferă singurele picturi pe care Modigliani le-a compus pe orizontală. Rareori silueta nudului este întreagă; mîinile, sau mai curînd degetele au prezentat întotdeauna pentru Modigliani o dificultate. N-a pictat niciodată picioare. În ciuda manierei sofisticate, modelele sînt într-o stare de abandon total. Superb voluptoase și destinse. Tonurile cărnii se schimbă de la un tablou la altul, iar culorile, deși monotone, sînt la fel de atrăgătoare ca întreg stilul pictorului. Expresia este lirică și elegantă.

În decembrie 1917, la Paris, în Galeria Berthe Weill, din strada Taitbout nr. 50, Modigliani stringea 30 de picturi. Era prima sa expoziție individuală, incluzînd și nudurile pe care tocmai le terminase. Două nuduri expuse în vitrină au fost considerate scandaloase. Jandarmeria a închis expoziția. Această experiență și umilință au constituit, probabil, un factor în plus în distrugerea lui Modigliani. Astăzi însă ne considerăm privilegiați de a putea celebra viziunea lui artistică.

WILLIAM S. LIEBERMAN
DIRECTORUL MUZEULUI DE ARTĂ MODERNĂ DIN NEW YORK

* Cu prilejul expoziției omagiale Modigliani organizată în S.U.A. Traducerea textului: Radu Varia.

B I E N A L A '70

O r a unor precizări

ANATOL MÂNDRESCU

În ultimii ani se dezbate asiduu — dar bineînțeles fără spirit polemic, ci așa cum îi stă bine cetățeanului cumsecade cînd publică în presă o anonimă semnată —, se dezbate, spun, astfel « chestiunea Saloanelor ». S-a afirmat că Salonul (fie el expoziție anuală, fie bienală) e iremediabil desuet, sau că viciul lui ar fi congenital — caracterul eteroclit, incoerent; că juriile sînt dacă nu dăunătoare, cel puțin inutile; dacă nu incompetente, cel puțin subiective; dacă nu interesate, cel puțin conjuncturale; s-a mai spus că vinovat de calitatea îndoielnică a unui salon sau altul, a unei bienale sau alta e toleranța sau — fiindcă logica nu-i obligatorie — tocmai intoleranța implicată în organizarea participării etc. etc. etc.

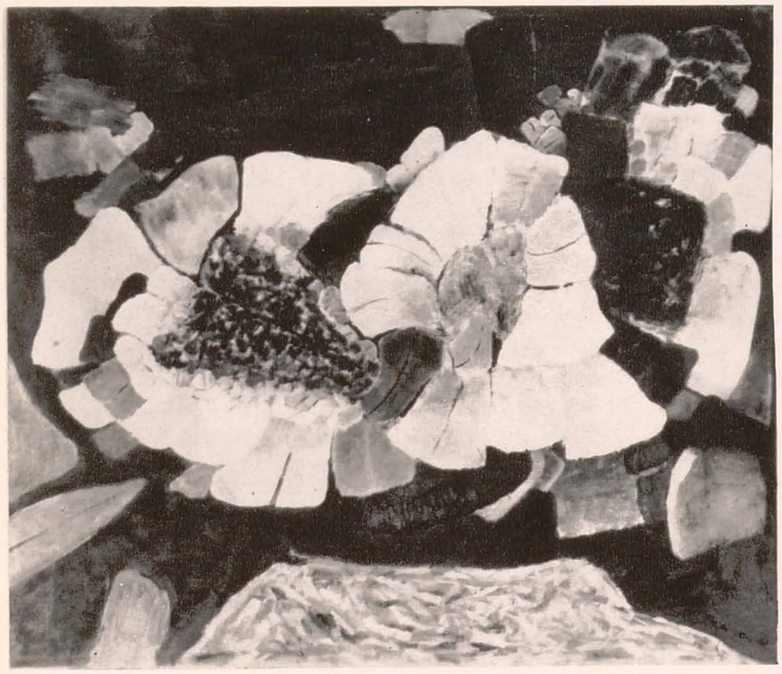
Cred însă că atare critici nu ating decît periferic problema expozițiilor; sînt doar reverberațiile unei situații de fond. Nu acesta este modul fecund de a pune problema.

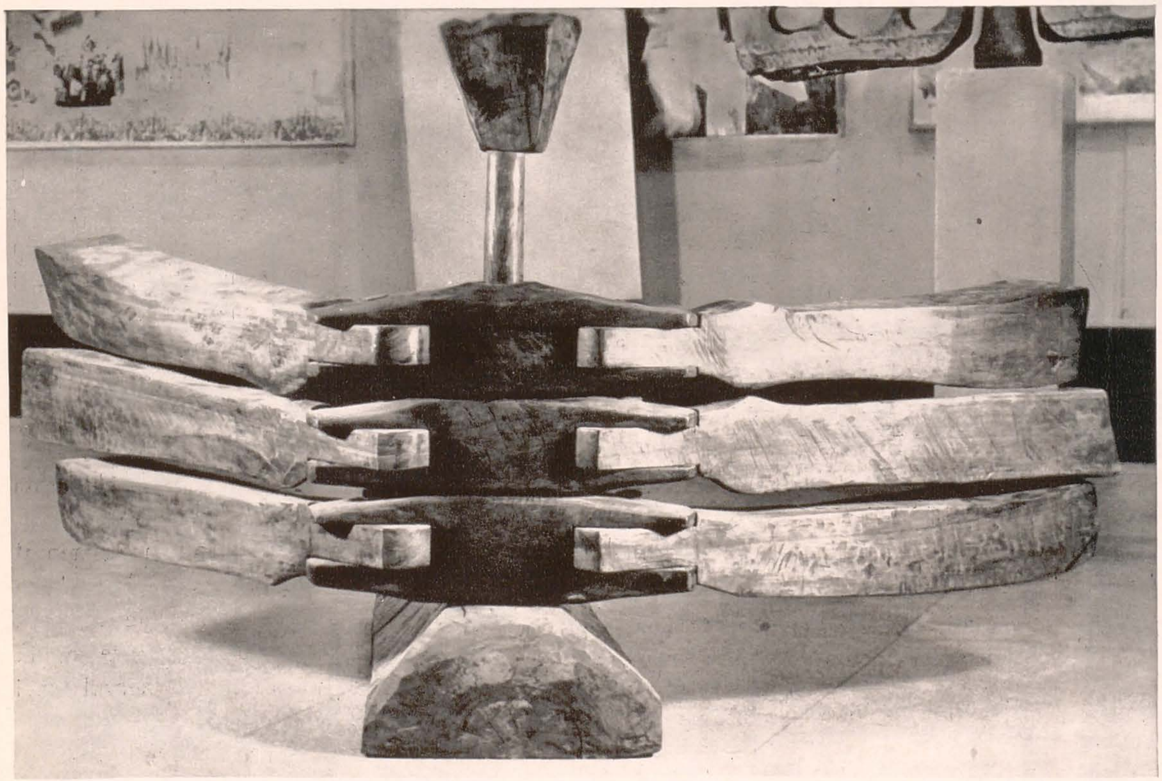
Dezbaterile în jurul Saloanelor implică de fapt un examen al statutului actual al expozițiilor în ansamblu, în consecință problema generală a vieții artistice: iată ce cred că trebuie avut în vedere într-o discuție despre Saloane — discuție care e, în același timp, simptomatică pentru fizionomia și nervul unei culturi.

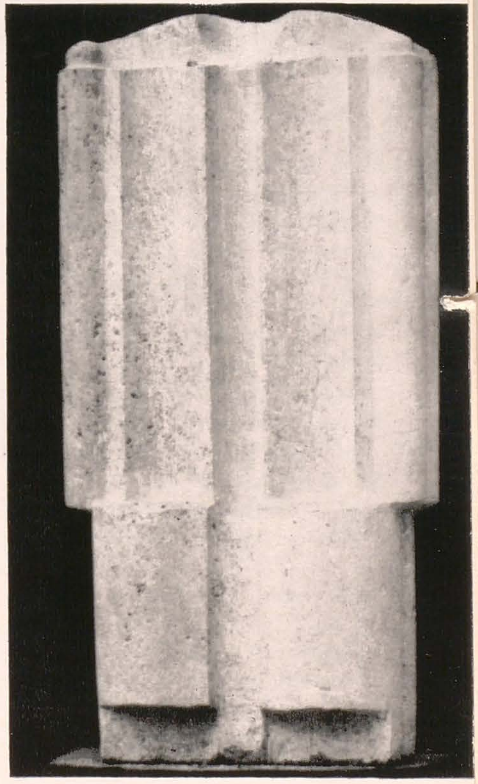
Se poate oare concepe un Salon, instituție născută în alt veac, care să se umple de conținutul artei vii?

Transformarea revendicată difuz, și nu o dată confuz, își are temeiul obiectiv mai întîi în faptul că structura și dinamica producției artistice contemporane nu mai «încap» în «spațiul» Salonului, ca tip unic de expoziție. În al doilea rînd, în faptul că Salonul — și în ansamblu viața expozițională sînt rupte de viața ideilor, de cîmpul marilor dezbateri culturale.

Dinamica pe care o revendică expoziția nu e alta decît însăși dinamica ideilor, manifestată la nivelul artei. Am spus aceste lucruri și în catalogul Bienalei, dar e poate locul să fie repetate. A « dinamiza » sistemul expunerii înseamnă a face din expoziție expresia unei concepții contemporane despre funcția artei. Nu numai modalitățile noi ale plasticii determină o altfel de punere în valoare decît prin etalaj pasiv pe simeze care se visează anticamera muzeului. Chiar și opera de



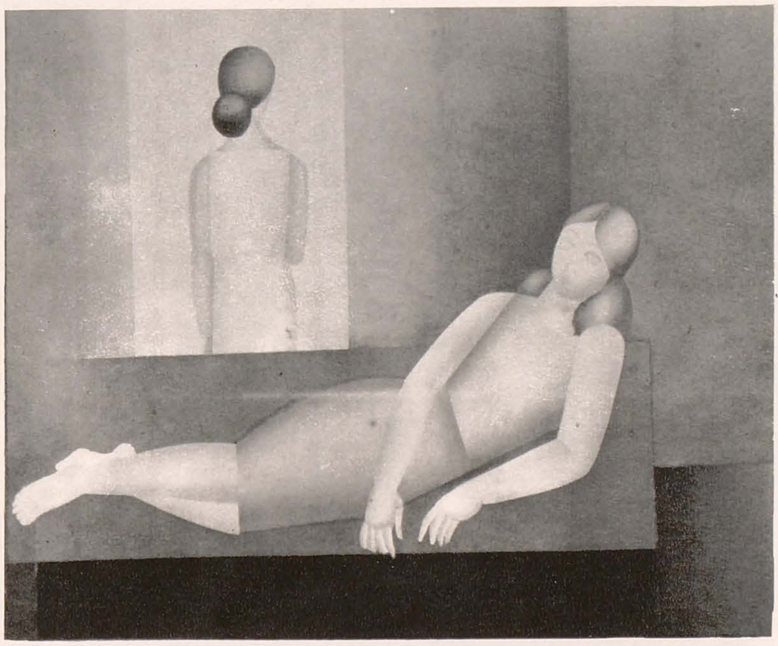


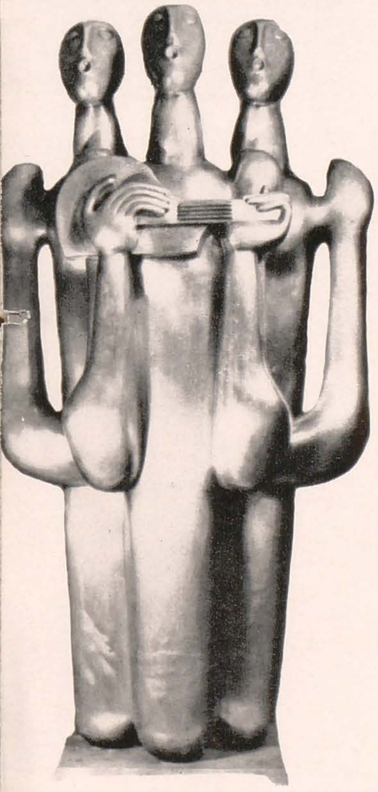


tip tradițional pretinde să i se înlesnească altă prezență decît ca simplă dată de bilanț. Între statica acestei instituții și ritmul viu, contrapunctic și uneori patetic, al dinamicii artei, al raporturilor, azi, dintre om și artă, dintre artă și celelalte domenii de creație și cunoaștere, conflictul este deschis, acut.

A « dinamiza » sistemul expozițional înseamnă a-l pune de acord, prin diferențiere și nuanțare, cu situația artei în lumea contemporană, cu problematica ei; în cîmpul artei se înfruntă liniile de forță ale civilizației contemporane, se ciocnesc și se măsoară negațiile și afirmațiile epocii. Această complexitate este sau trebuie să fie cuprinsă de formele vieții artistice; *fenomenul operă și fenomenul expoziție, fenomenul creație-atitudine de conștiință și fenomenul confruntare publică-dezbatere de idei sînt momente ale unui proces cultural indivizibil.*

Într-un cadru amplu, un cadru al diversității formelor expoziționale, Bienala ar avea un rost mai limpede, o funcție culturală specifică. Salonul nu-și poate asuma toate funcțiile implicate de multitudinea raporturilor artei cu întreaga cultură a societății. Numai urmărind acest sens pluralist expunerea artei poate realiza condiția actului de cultură, participarea la configurarea conștiinței epocii. Așadar nu se poate discuta despre Salon fără a înțelege că el nu-i decît una din acțiunile de organizare a vieții culturale a artei, fără a vorbi despre urgența altor forme de expunere, de pulsul viu al galeriilor, de expozițiile colective desfășurate în jurul unui program tematic etc. Expoziția generală, de largă participare — mai cu seamă o Bienală (de fapt un Salon național), are o funcție de analiză și, în același timp, o funcție de sinteză: analiza stării forțelor creative ale națiunii, analiza raportului de forțe și a vitalității diferitelor tendințe ale gîndirii plastice, prin vitalitatea operelor; sinteza situației artei, sinteza ideilor artistice și a ideilor critice la nivelul conștiinței sociale.





1	2	3	4
5	6	7	8

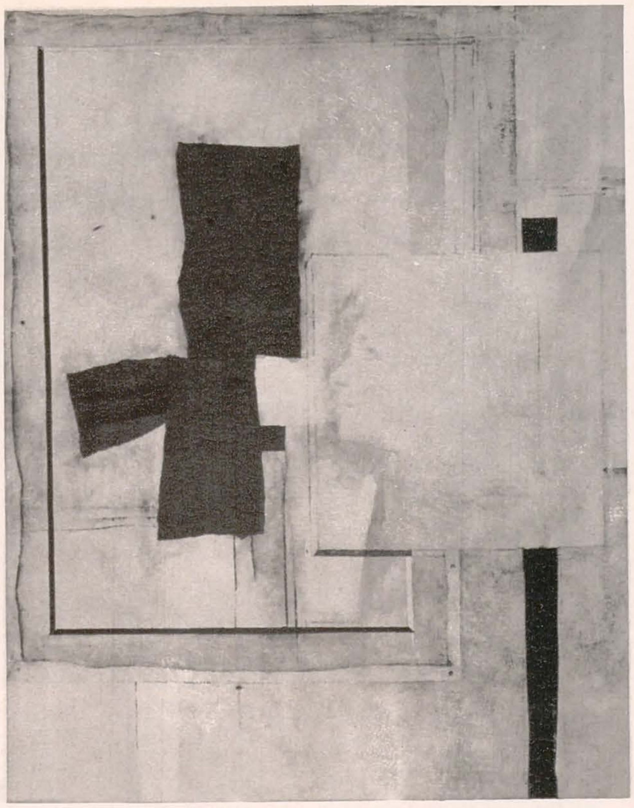
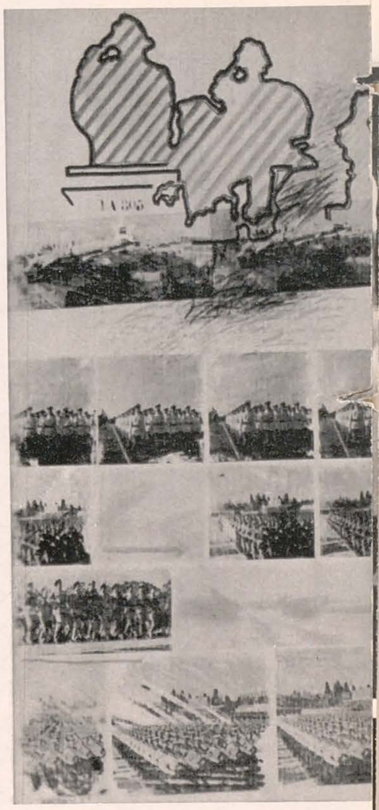
1. Ion Gheorghiu: Compoziţie — ulei
2. Henri Catargi: Natură statică — ulei
3. Vladimir Zamfirescu: Savanţii — ulei
4. Mihai Rusu: La odihnă — ulei
5. Ovidiu Maitec — Sculptură — lemn
6. Napoleon Tiron: Semn I — piatră
7. Ion Irimescu: Cîntec — bronz polisat
8. Ion Condiescu: Torsuri — lemn patinat

Dar: se poate determina o actualizare a expoziţiei independent de materia artistică expusă?

Bineînţeles că nu: discriminarea celor două funcţii culturale, a operei expuse şi a expoziţiei, avem voie să o facem doar din nevoie metodologică, pentru a lămuri factorii discuţiei.

Înainte de toate trebuie să înţelegem bine că tendinţa fundamentală a artei nu este adaptarea ei la un gust constituit, ci crearea unor forme care să exprime spiritul epocii. A întreţine acest potenţial creativ este în mare măsură o chestiune de «climat» cultural, la care participă autorul şi consumatorul; ei se întîlnesc însă în modul cel mai direct pe terenul expoziţiei, şi de aici decurge importanţa organizării acestei instituţii ca mediatoare între «obiectul» oferit de artist şi fondul de idei al epocii. Bineînţeles, numai opera poate fi fermentul unui atare metabolism spiritual, dar ea devine activă din momentul expunerii sale. Pe acest teren se pune de altfel şi problema definirii comenzii sociale, problema dacă, prin căile şi competenţele existente, comanda adresată direct artistului determină sau nu apariţia unei arte reprezentative, cu alte cuvinte în ce măsură formularea practică a comenzii sociale stimulează evoluţia artei în direcţia ei obiectivă, istorică.

Situaţia capătă însă aspectele unui cerc vicios. Dacă opera e lipsită de sensul contemporaneităţii, inerţia ei nu poate genera decît inerţia statutului expoziţional, care la rîndu-i nu are prin ce să ispitească o altfel de operă. Acest cerc vicios ar trebui spart prin iniţiativa factorului «expoziţie», care e o forţă socială capabilă în anumite condiţii să antreneze individualitatea artistică într-o competiţie arbitrată de Salon sau de alt tip al expoziţiei, al celei cu program, de exemplu. Dar iată că de fiecare dată «trimiterea» la expoziţia colectivă este grevată într-un procent important de un conformism care, deşi are două direcţii aparent opuse —

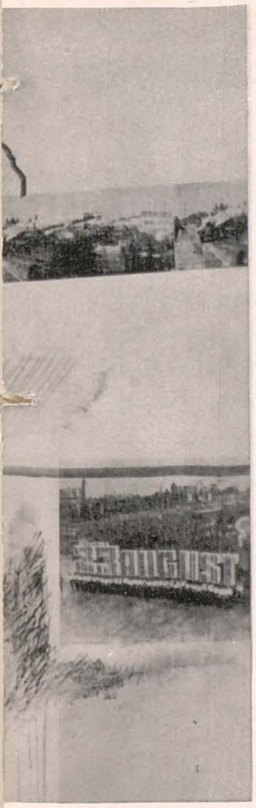
una conservatoare, alta snobă — implică aceeaşi prejudecată, în ceea ce priveşte subordonarea creației față de un gust gata constituit, cînd în realitate creația este aceea care determină constituirea gustului. Şi atunci, într-o expoziție prezidată de această mentalitate, cum s-ar putea găsi urma specifică a timpului nostru? Pentru că deşi expoziția generală nu are un program explicit formulat, un program există totuşi implicit: acela al contemporaneității.

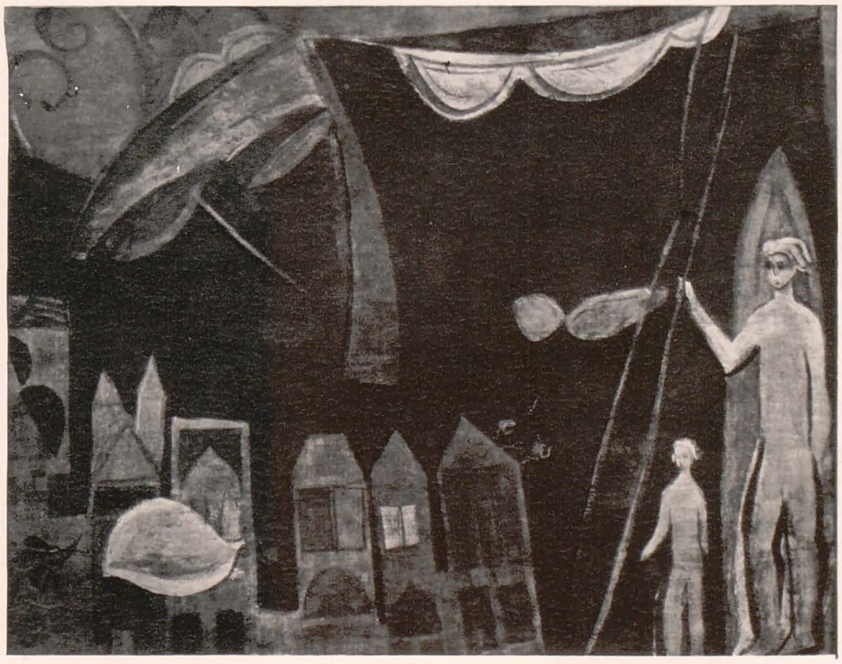
E deci urgent să examinăm împrejurările care determină această postură stagnantă.

S-ar părea că în cadrul breslei acționează o idee preconcepută, și anume concepută cu mai mulți ani în urmă, dar pe care organizatorii expozițiilor colective n-au încercat să o clintească — în legătură cu un ipotetic «normativ» al primirii. Acest normativ s-ar nutri dintr-un consens în ce privește «menajarea» opiniei largi despre *ce trebuie să fie arta actuală*. Însuși acest paralizant criteriu e nedialectic: expoziția de artă este prin natura ei un teren al ciocnirii fecunde între viziuni artistice, între dinamica gustului artistic și a creativității, pe de o parte, și corpul ideilor estetice gata făcute, pe de alta. Contradicția aceasta este firească, este tocmai acea forță motrice prin care se dezvoltă nu numai arta, nu numai gîndirea estetică, dar întreaga cultură. Spunînd acestea, cred că am numit însăși soluția unei vitalizări a actului expoziției: act critic, în esența lui, în aceeași măsură în care e creator, mediind manifestarea dialecticii definitorii pentru mișcarea, pentru viața ideilor.

Și atunci: ce oprește oare realizarea unui tip de expoziție activă?

Factorul concret care poate fi numit aici e imixtiunea elementului conjunctural, extra-cultural dincolo de pragul de toleranță





9	10	11	12	13
14	15	16	17	

9. Semproniu Iclozan: Festival Enescu — ulei
10. Constantin Albani: În atelier — ulei
11. Vladimir Șetran: 23 August — tehnici combinate
12. Lia Szasz: Amintire de la mare — ulei
13. Ion Musceleanu: Portret de fată — ulei
14. Brăduț Covaliu: Tonalități de gri — ulei
15. Ioan Gânju: Urători — ulei
16. Mihai Macri: Oraș noaptea — ulei
17. Iulia Oniță: Portret de țărancă — bronz

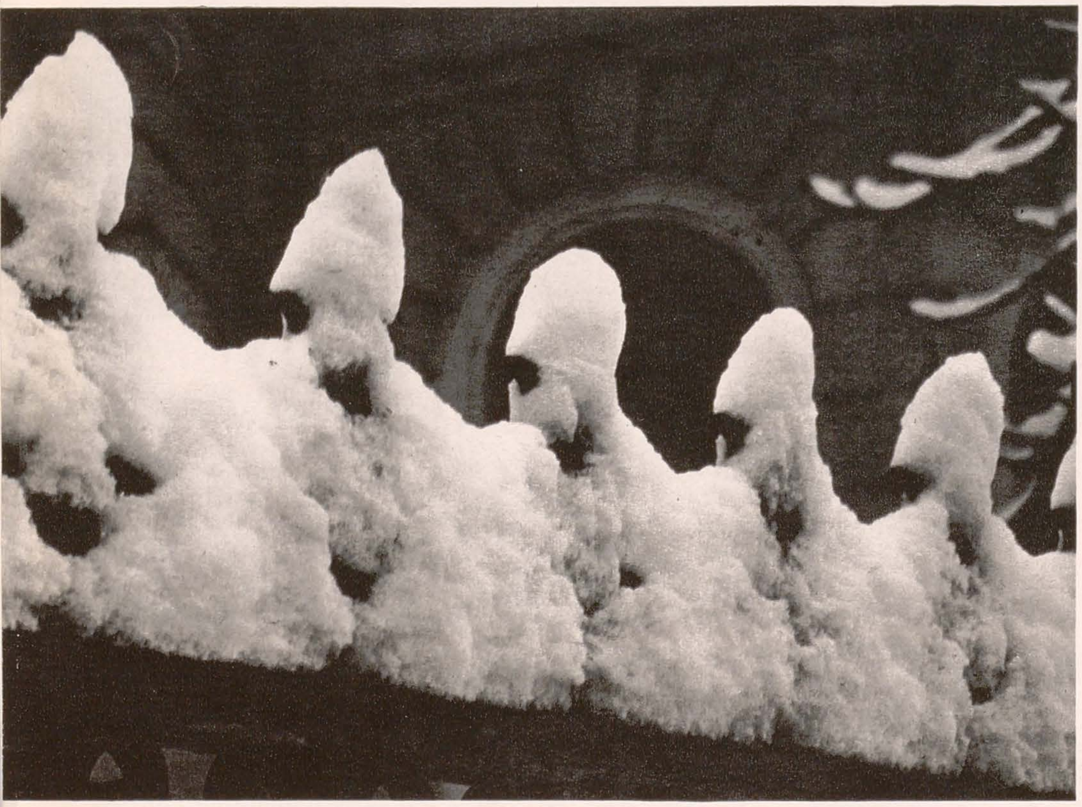
(căci prezența acestor elemente este inerentă): faptul că un salon, o bienală sînt locuri de unde forurile culturale fac achiziții; şi criteriile acestor achiziții au devenit insidios factori primi de orientare a artei.

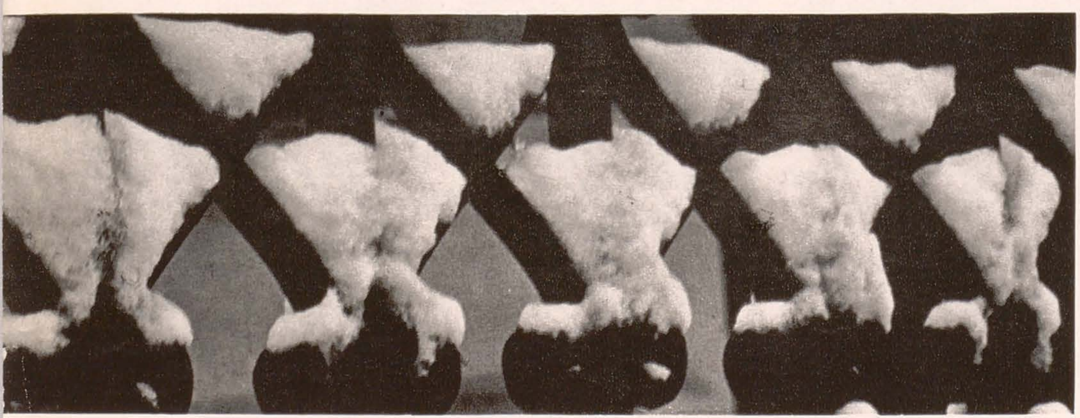
Iată de ce spun că primul pas pentru modificarea situației se cuvine să fie al organizării, mai exact al mentalității care prezidează atît organizarea expoziției cît și participarea la manifestare; ar fi vorba de instaurarea unui spirit care să promoveze cu tenacitate concepția unei manifestări de ordinul dialogului cultural, nu de ordinul administrativ al producției și etalării de obiecte de artă. Expoziția nu ar cuprinde în nici un caz numai opere excepționale — nu a făcut-o niciodată — dar ar putea aduce o imagine fidelă a situației artei în cîmpul dezbaterii de idei. Cu atît mai mult cu cît platforma umanismului modern, cu dialectica lui, cuprinde premisele unei diversități de atitudine, care nu trebuie confundată (cum se face apologetic, în comentariile asupra Saloanelor), cu fireasca, organica diversitate a indivizilor creatori.

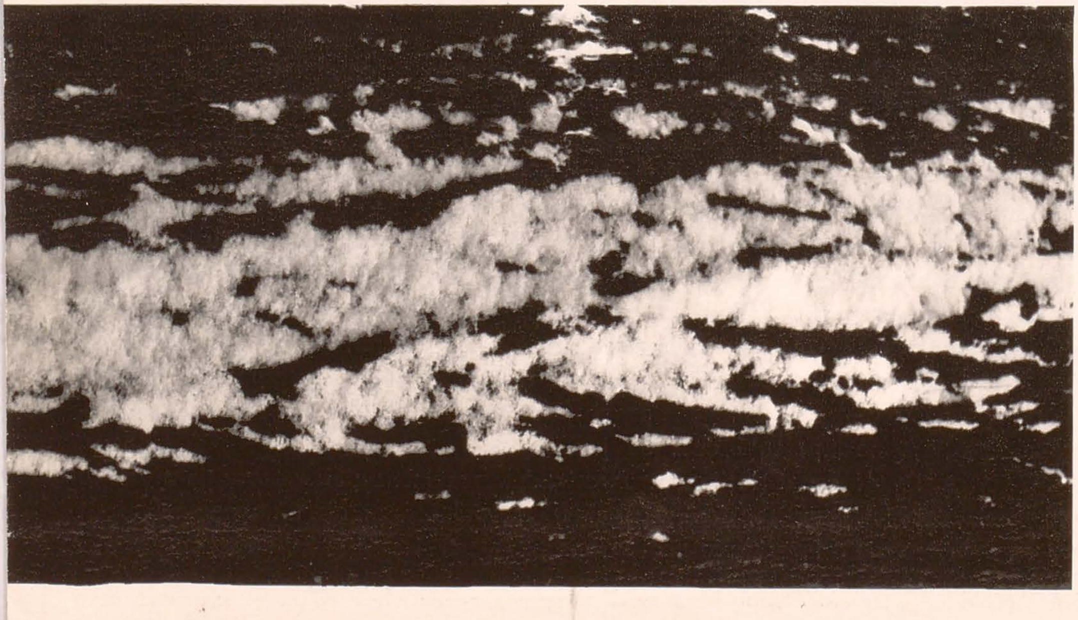
Expoziția Bienală 1970 repune toate aceste probleme. Juriul — această instanță utilă și vulnerabilă, parcă utilă prin vulnerabilitatea sa de țap ispășitor ! — n-a avut ocazia să facă mari erori de prețuire : lucrurile « indiscutabile » s-au impus singure, iar în cazul cînd selecția avea de hotărît între « mai bun » și « mai rău », coeficientul greșelii — căci el există — nu cred că influența rezultatul, aspectul general, « nivelul » expoziției. Așa se pune problema, chiar dacă în ochii unui artist această aproximație ia proporțiile răzbunătoare ale unei dovezi de incompetență dată de juriu.

Soluții pentru restructurarea instituției « expoziție » par să existe, dacă admitem că scopul acestui efort nu poate fi decît favorizarea unei manifestări de artă care să nu fie act de administrație a culturii, ci nemediat act de cultură.

READY MADE... fotografii de N. SĂNDULESCU



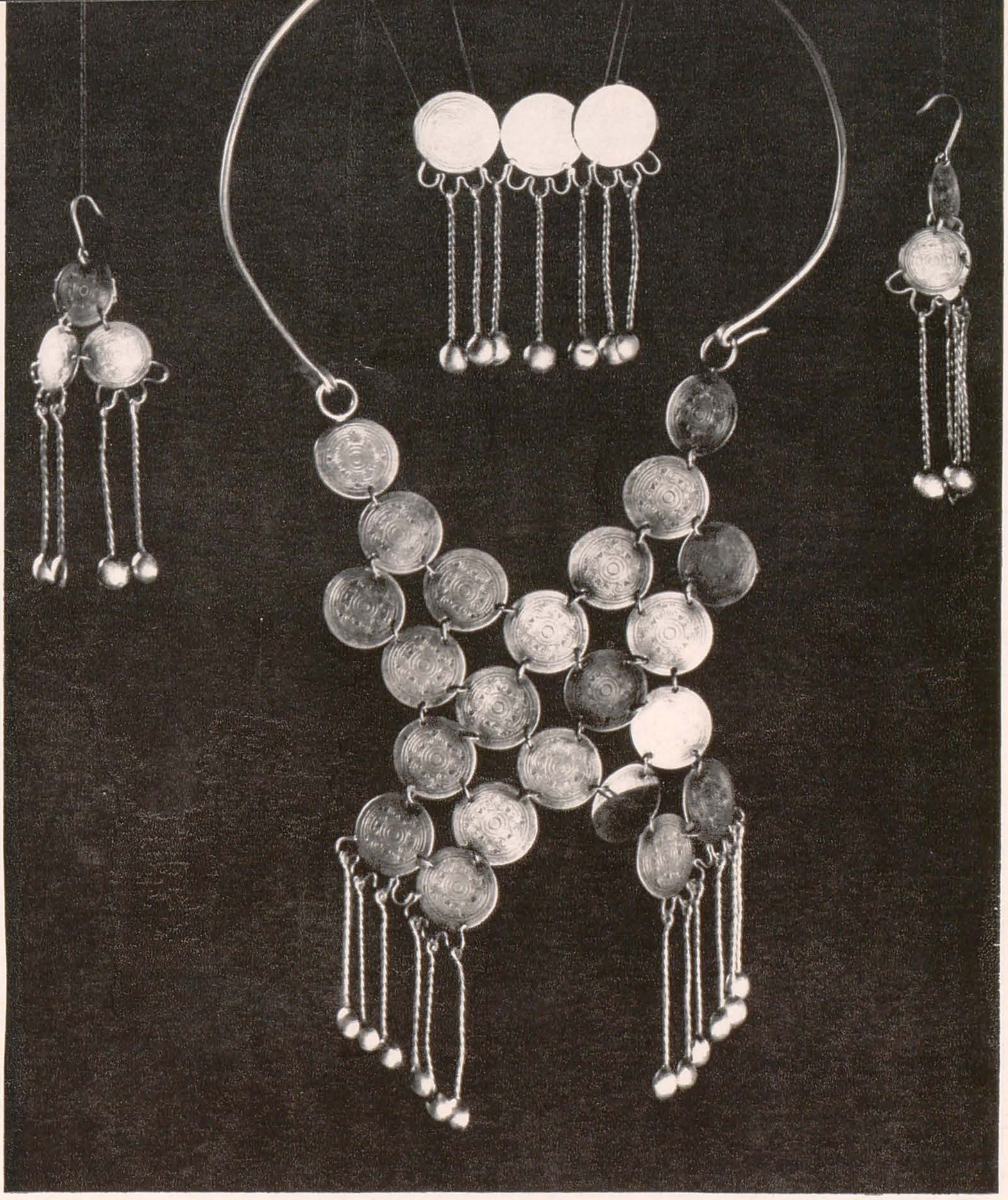




COLIND CRITIC

Eram obișnuiți de anul nou cu o campanie a « felicitărilor » unicat, manufacturate de artiști. Criticii scriau uneori piruete în jurul acestui microeveniment trecut în plan. O împrejurare în care Arta și Comerțul se îmbrățișau în piața independenței. Un acces de candoare și ingeniozitate. O probă de imaginație, de tehnică a degetelor, de bun gust. O sibilinică ademenire a sufragiilor pentru acea pavoazare urbană pe care ar face-o artiștii dacă vreodată Cineva... dacă vreodată Consiliile populare... dacă vreodată Arhitecții... O lecție dată « imprimatelor » poștale, etern banale, scandalos de dulci, kitsch. Așa a fost pînă acum.

Și deodată: în ajunul acestor sărbători, la Fondul Plastic « s-au pus în vînzare felicitări », cu indiferența sordidă a unui tîrg bazat pe « și-așa se vinde ». Magnetizați de creditul estetic al firmei, pretendenții s-au putut simți umiliți în elanul lor de rafinament. Colindători strereotipi, folclorism stereotip, sclipiri stereotip. Se cumpăra, desigur, dar stereotip și într-o doară, fiindcă firma a dobîndit, altminteri, prestigiu și oamenii de-abia așteaptă să creadă: ceea ce fac artiștii nu poate fi decît artă. Așa cum pretindea Schwitters. Toată bravada lui arăta cum din deșeuri se pot naște icoane. Făcătorii felicitărilor de care vorbim încearcă experiența întoarsă. Cu unele excepții, două-trei, copleșite de ansamblu, se vindea o producție șuie, improvizată fără duh, totalizînd un festivism de bal în suburbie. Un triumf al cantității. Clișeele sacre ale sentimentalismului nostru anual, caricate fără măcar intenția tonică a ironiei: din nepăsare. Aproape tot ce se vedea în vitrine ținea isonul urătorilor mincinoși care cîntau, cît au fost lăsați, în troleibuz: « În grădina raiului / stă Adam și Eva lui »... Mitul-marfă, nelaloc și dezolant ca aceste ploi de decembrie. Ca și ele, un accident atmosferic. Vrem — la anul și la mulți ani — povestea pozelor de iarnă cu glazură de copilărie și beteli.



1. Bijuterii din metal inspirate după podoabele populare bănățene. Creator FLORICICA MĂRGĂRITESCU

VITALITATEA MEȘTEȘUGURILOR ARTISTICE

OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU

Cîteva date

Cîțiva ani de eforturi susținute puse în slujba unei înțelegeri cuprinzătoare, fundamentată științific, au făcut ca problematica îndelung dezbătutei chestiuni a « valorificării artei populare » să fie acum cu totul alta decît în urmă cu zece ani. Ne aflăm în fața nu numai a unor realizări cumulate an de an, ci avem de a face cu o concepție calitativ nouă, caracterizată prin dinamism și modernitate, capabilă să construiască liniile de perspectivă pentru anii viitori.

Perspectiva se întemeiază pe realități indiscutabile care, concretizate în cifre, ne arată totodată drumul parcurs: există azi în țară 30 de cooperative de artă populară și meșteșuguri artistice, precum și secții de același profil în cadrul altor cooperative în care lucrează peste 20.000 de artizani. Ei sînt îndrumați efectiv și organizați într-o formulă de lucru unitară de către UCECOM printr-o direcție centrală de specialitate, asigurînd aplicarea unei gîndiri artistice și tehnice coerente pe întreaga țară. Acțiunea implică soluționarea unor probleme de ordin economic și de aceea răspunderea este cu atît mai mare. Pe plan organizatoric, etapa de azi înseamnă trecerea la o structură productivă modernă acționînd pe baza unei orientări ce vizează o continuă dezvoltare. Caracteristica esențială a acestei producții, și care o diferențiază de alte ramuri productive ale economiei naționale, este că operează cu un material complex în care sînt implicate esențiale valori spirituale. Metaforic vorbind, « materia primă » asupra căreia se aplică forțele de producție ale acestei ramuri deosebite a UCECOM-ului este « arta populară ». Prelucrarea acestei « materii prime » necesită nu numai tehnică, știință, ci și emoție, sentiment, gust și sensibilitate artistică.

Se știe că tradiția culturii populare este în România de o bogăție excepțională și că, în mod excepțional, ea trăiește și în zilele noastre în condițiile procesului rapid și masiv de industrializare pe care-l parcurgem. În aceste condiții, meșteșugurile trebuie să facă față pe de o parte concurenței producției de bunuri de larg consum pe care industria contemporană este sau ar trebui să fie capabilă să le investească și cu valori estetice, iar pe de altă parte să se integreze în viziunea modernă a frumosului. Sarcini fără îndoială grave, necesitînd o vastă și profundă cu-

noaştere nu numai a artei populare ci şi a fenomenului estetic contemporan. Viabilitatea meşteşugurilor se explică prin modernitatea intrinsecă a artei populare româneşti, care conţine elementele estetice fundamentale ale artei decorative într-o structură perfect adaptabilă viziunii moderne. Aşa încît a valorifica tiparul tradiţional înseamnă în primul rînd a-i găsi punctul de inserţie în ambianţa modernă. O serie de probleme, mai ales cele legate de producţia şi circulaţia unor asemenea obiecte pe piaţa internă, necesită o tratare sociologică a proceselor de acceptare sau respingere, iar pe piaţa externă impune aplicarea tehnicilor de marketing şi implicit cunoaşterea conjuncturii economice internaţionale.

Marketing

Se ajunge la situaţia ştiută că, în fond, consumul, circulaţia mărfurilor dictează producţiei, iar aceasta poate să influenţeze cererea numai printr-o ofertă de înaltă calitate artistică şi tehnică. Actualul gust universal pentru obiectul folcloric favorizează din punct de vedere al « pieţii » producţia populară meşteşugăresc-decorativă, creînd un fond economiceşte realist pentru acţiunea etnografică, estetică şi culturală a perpetuării producţiei specifice. Iată deci cadrul în care trebuie să judecăm azi producţia noastră de artă populară şi a meşteşugurilor artistice. Limitele anterioare ale satului au fost sparte, iar producţia meşterilor lui a fost lansată într-un circuit foarte amplu.

În acest circuit, obiectele de artă populară, cele crescute din tradiţia noastră artistică, mai ales, intră fie în componenţa interiorului modern, fie în cel al vestimentaţiei. Acest lucru este posibil datorită însuşirilor fundamentale ale artei populare româneşti caracterizată printr-un anume echilibru, prin sobrietatea mijloacelor de expresie, prin spiritul său concis şi ferm conducînd la sintetizarea formelor, atribut evident modern. Orientarea generală în domeniul artei populare şi al meşteşugurilor artistice indică tocmai continuarea acestei linii de creaţie şi producţie modernă şi sintetică în esenţă, apărînd puritatea unui anume « clasicism » al artei noastre populare împotriva tendinţelor de încărcare « barocă », de supralicitare a decorului. Respectarea autenticităţii, a tradiţiilor şi a specificului local sînt principii de bază ale activităţii. Ea nu a condus însă la monotonie, nici nu a sărăcit producţia, pentru că tocmai specificul local asigură o mare varietate de expresie în cadrul unui stil unitar. Înţelegerea acestor caracteristici şi transformarea lor într-un principiu eficient de acţionare explică evoluţia pozitivă din ultimii ani.

Continuitate şi nu reproducere

Frumuseţea acestor categorii mari de obiecte constă în aceea că reproduc — de fapt « sînt » — obiecte de artă populară. Am spus « sînt » deoarece cooperaţia meşteşugărească are amplasate, în general, centrele sale de producţie în chiar inima principalelor zone etnografice româneşti, în aşa fel încît meşterii olari din Oboga, Vama sau Hurez, meşterii cioplitori şi pirogravori în lemn din Vrancea sau din Munţii Apuseni, ţesătoarele din Mărginimea Sibiului, Făgăraş sau Argeş, abagiii de la Tismana, cojocarii de la Drăguş, din Năsăud sau Bucovina, chilimgioaicele de la Craiova şi Tîrgu-Jiu, lădarii din Vîlcea, sau împletitorii de răchită sau pănuşi de porumb şi papură de la Carei, Pecica sau Măcin, gubaşii din Maramureş şi iconarii de la Nicula nu « copiază » după modele, ci « fac » ei înşişi ceea ce au învăţat să facă printr-o tradiţie de artă milenară. Acesta este secretul reuşitei — foarte simplu acum, dar ce greu înţeles acum un deceniu! Reuşita nu este numai de ordin economic, pentru că întreaga acţiune se înscrie în sfera mult mai largă de valorificare în sens superior, de păstrare şi transmitere generaţiilor viitoare a unui nepreţuit tezaur de artă.

Ce înseamnă ,,valorificare''

Ancorarea în trecut a meşteşugurilor artistice contemporane nu este însă decît o faţă a unei realităţi mult mai complexe. Pentru că de abia de aici încolo, după realizarea unei baze solide din punct de vedere organizatoric şi a unui « fond » autentic de inspiraţie artistică, încep să se contureze sarcinile actuale şi vitale ale unei munci de proiectare şi îndrumare. Dinamica vieţii moderne nu va permite cantonarea producţiei artizanale la modelele, fie ele şi ilustre, ale unui trecut milenar, ci va impune găsirea modalităţilor noi de expresie ale unei game foarte întinse de obiecte cerute de dezvoltarea vieţii materiale şi spirituale a societăţii contemporane. Pusă în astfel de termeni, problema « valorificării » artei populare nu înseamnă copierea obiectelor de artă populară din muzee şi nici continuarea neschimbată a tradiţiilor existente încă în satele noastre. Este vorba de a prelua unele dintre cele mai valoroase elemente ale artei populare (pe diverse planuri — materie primă, tehnică, structură, formă, ornamentică, cromatică etc.) şi de a proiecta şi realiza pe baza lor obiecte şi produse noi, în spiritul tradiţiei şi adaptate cerinţelor vieţii moderne. În acest fel a fost înţeleasă valorificarea, rezultînd o gamă întinsă de produse care pot fi integrate organic în ambianţa de viaţă modernă: tapiserii, covoare, carpete şi panouri textile, broderii, cusături şi ţesături pentru decoraţia de interior, servicii ceramice cu diverse destinaţii, piese de mobilier rustic, obiecte din fier forjat şi metal ciocănit, podoabe ş.a., un loc important fiindu-i rezervat vestimentaţiei moderne inspirată din arta şi, în special, din costumul popular, cu utilizarea ţesăturilor, contexturilor, liniei de croi, tehnicilor şi sistemelor de ornamentare — a acelora prin care « tradiţia » populară se arată a fi de o surprinzătoare esenţă « modernă ». Cea mai mare parte a acestor produse a reuşit să se impună pe piaţa in-

Ultimele expoziții publice și interne prezentînd producția decorativă a UCECOM au demonstrat o tenace acțiune de reașezare a creației populare și artizanatului în parametrii tradiției și ai gustului urban modern. Această instituție și-a asumat o rigoare etnografică și sociologică menită să asaneze situația multă vreme precară și deplînsă care a întreținut în acest sector un folclorism agramat. În termenii ei obiectiv determinați, problema valorificării artei populare implică pe de-o parte cercetarea și activarea vetrelor încă productive de tipare originale, pe de altă parte proiectarea unei arte decorative urbane care să utilizeze materiale și tehnici tradiționale în realizarea unor tipare noi și, în sfîrșit, supravegherea terenului pe care au loc hibridările vechi—nou, ce pot ușor provoca deopotrivă degradarea arhetipurilor și frînarea invenției de forme și funcții. Articolul alăturat, semnat de etnografii Olga Horșia, director al sectorului de artă populară și meșteșuguri artistice din UCECOM și Paul Petrescu, șef de sector la Institutul de Istoria Artei al Academiei R.S.R., atrage atenția asupra stadiului actual al unei probleme ce prezintă multe puncte de interferență cu perspectivele dezvoltării unui stil al ambientului urban.

ternă și să pătrundă cu succes pe piața externă. Nu este vorba însă de o bătălie cîștigată, ci de una în curs pentru care eforturile trebuie depuse în mod continuu și perseverent, urmărind dezvoltarea sistemului proiectării, atragerea unui număr cît mai mare de artiști plastici, decoratori și designeri care să contribuie la definirea unei linii de dezvoltare originală a artelor decorative și aplicate românești în ansamblu.

Ofensiva continuă

Proiectare, îndrumare, organizare, control înseamnă implicit selecție, operație esențială intervenind la toate nivelele. În legătură cu aceasta, s-a ivit în ultimul timp o situație cel puțin ciudată. Grija și exigența manifestată în activitatea UCECOM pe întreg parcursul procesului de producție s-au văzut contracarate dintr-odată de o neașteptată practică cu care producția artizanală a fost confruntată direct la ultimele contractări efectuate în luna octombrie 1970 la Mamaia-Constanța. S-a putut vedea atunci, alături de sălile de expoziție UCECOM în cîteva pavilioane alăturate, producția de tristă memorie a unităților industriei locale, a CENTROCOOP și a cooperației agricole. Părea o expoziție de rebuturi. Tot ceea ce ani de-a rîndul consiliul artistic al UCECOM refuzase cu consecvență în numele îndepărtării din producție a urîtului calificat se găsea în acele săli. A aproba ieșirea pe piața internă și externă a unor astfel de sub-produse, rod al inculturii și incompetenței, înseamnă a condamna la vulgarizare și epigonism forța estetică încă vie a unei tradiții valoroase pentru definirea unei vechi culturi. Așadar nu putem vorbi despre o bătălie cîștigată, ci de una în curs, pe terenul unde mai activează promotori ai urîtului în producția de masă. Selecția și avizarea întregii producții artizanale după aceleași criterii unice este soluția simplă și rațională care se impune pentru a apăra nu numai valorile unui patrimoniu artistic milenar, ci și pentru a asigura premisele unei viitoare culturi a meșteșugurilor artistice, pe care, în contextul producției industriale, nu o poate menține vie decît conștiința că e act artistic, învestit cu virtutea de a reprezenta forța și originalitatea tradiției populare creatoare de forme.

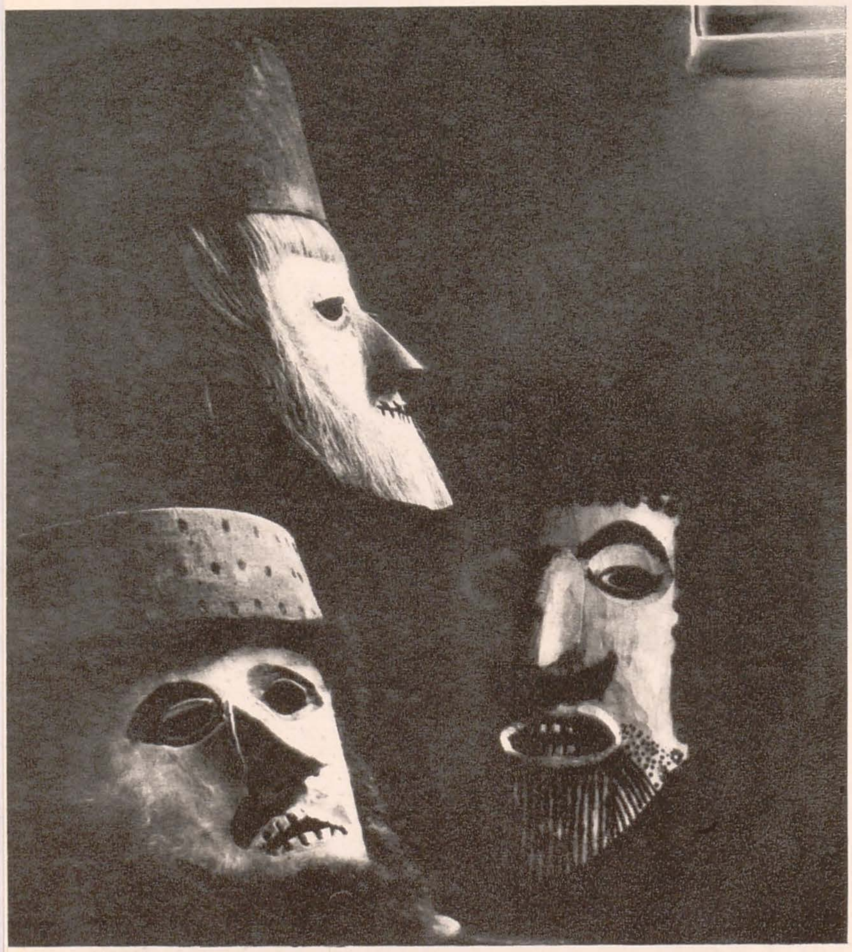
2. Complet din dimie brună inspirat după sumanele populare din Bucovina

3. Panou decorativ țesut, cu motive inspirate după scoarțele maramureșene. Proiect—Ștefan Cozma

4. Obiecte de artă populară de uz casnic — coșuri din papură cusută, zona Carei, județul Satu Mare

2 | 3 | 4

MĂȘTI VRÎNCENE



O hartă a răspîndirii măștilor din România ar duce la constatarea că le aflăm în toate vechile noastre provincii istorice, nelipsind din aproape nici un județ. Supraviețuiri ale unui trecut milenar și expresie a unui bogate vieți sufletești, măștile românești sînt de o mare varietate tipologică. Varietatea plastică e asigurată de faptul că sînt lucrate din cele mai diferite materiale, de la cîlți și paie la piele, lemn, pămînt ars, pînză și carton. Iar în ce privește înțelesul și funcția lor, ele acoperă aproape totalitatea manifestărilor culturii populare, implicînd și ceremoniile legate de momentele esențiale ale vieții — naștere, nuntă și moarte. Pentru fiecare din nenumăratele situații petrecute în mediul rural românesc pe parcursul unui lung trecut, măștile iau o anume înfățișare împrumutînd chipuri zoomorfe sau vegetale, ori semnificînd caractere din lumea satului, investite cu valoare de mituri, a căror geneză coboară în straturile cele mai adînci ale conștiinței colective.

Caracteristice pentru vechile ceremoniale ale populației de pe teritoriul românesc, măștile au rămas doar martorii unei mentalități a trecutului, și în evaluarea lor interesul etnografic se împletește cu interesul estetic. Puterea de plăsmuire a creatorilor a rămas aceeași, ba se poate spune chiar că a cîștigat în ceea ce privește îndemînarea de a adapta spontan tipare născute în alte vremi. În Vrancea această tradiție a veșnicei creații este încă vie, iar unul din cei mai dăruiți oameni ai nobilei îndeletniciri este moș Pavel Terțiu. Conformîndu-se însă tradiției locurilor vrîncene — străvechi leagăn românesc purtînd amintirea întîmplărilor de demult transfigurate în versurile Mioriței — moș Pavel Terțiu plăsmuiește cu precădere chipuri omenești. O nesfîrșită demonstrație de virtuozitate tehnică folosind mărunte și umile materiale: un smoc de păr, o bucată de blană, cîteva boabe de fasole, devin material expresiv pentru o galerie de figuri în același timp tradiționale și actualizate într-un spirit moralist și conștient pitoresc, încărcate cu funcții satirice.

Una dintre « temele » sale este nestatornicia femeilor mereu duse în ispită de « dracu »; moș Terțiu i-a făcut acestuia o « drăcoaică », boită și încercănată, să-i fie pereche și să lase femeile oamenilor în pace. În altă « temă », transpar legendele satului împletite cu miturile ancestrale ale fecundității, inspirînd masca flăcăului cu coarne mari de berbec, întruchipare a unei vechi povești nerejene despre ciobanul rămas în munte și făptuind păcatul sodomiei. Figura dictatorului cu mustață mică deasupra buzei a intrat și ea în lumea făpturilor lui moș Pavel.

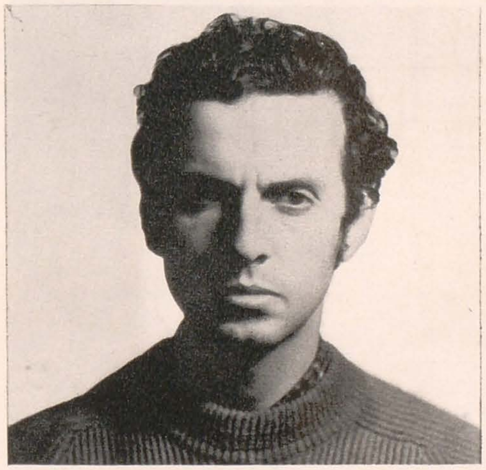
Forța de expresie plastică a meșterului a atras luarea aminte unor oameni de teatru, care i-au comandat măști pentru scenografia spectacolului « Coana Chirița în provincie », prezentat și pe o scenă pariziană, unde plastica originală a acestor elemente ale expresiei caracterologice a fost remarcată elogios.

P.P.

ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

STRUCTURI ALE STILULUI

HORIA BERNEA

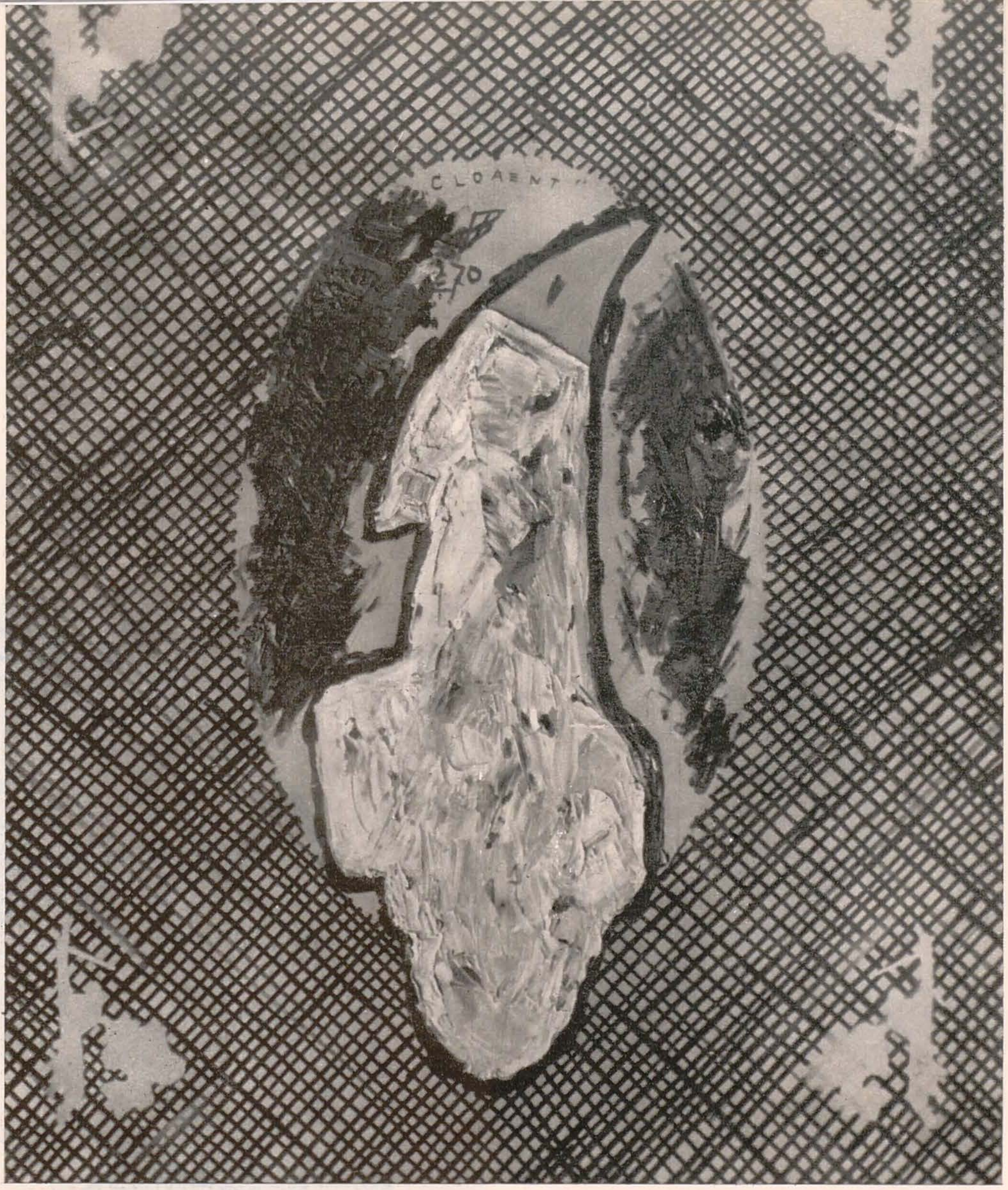


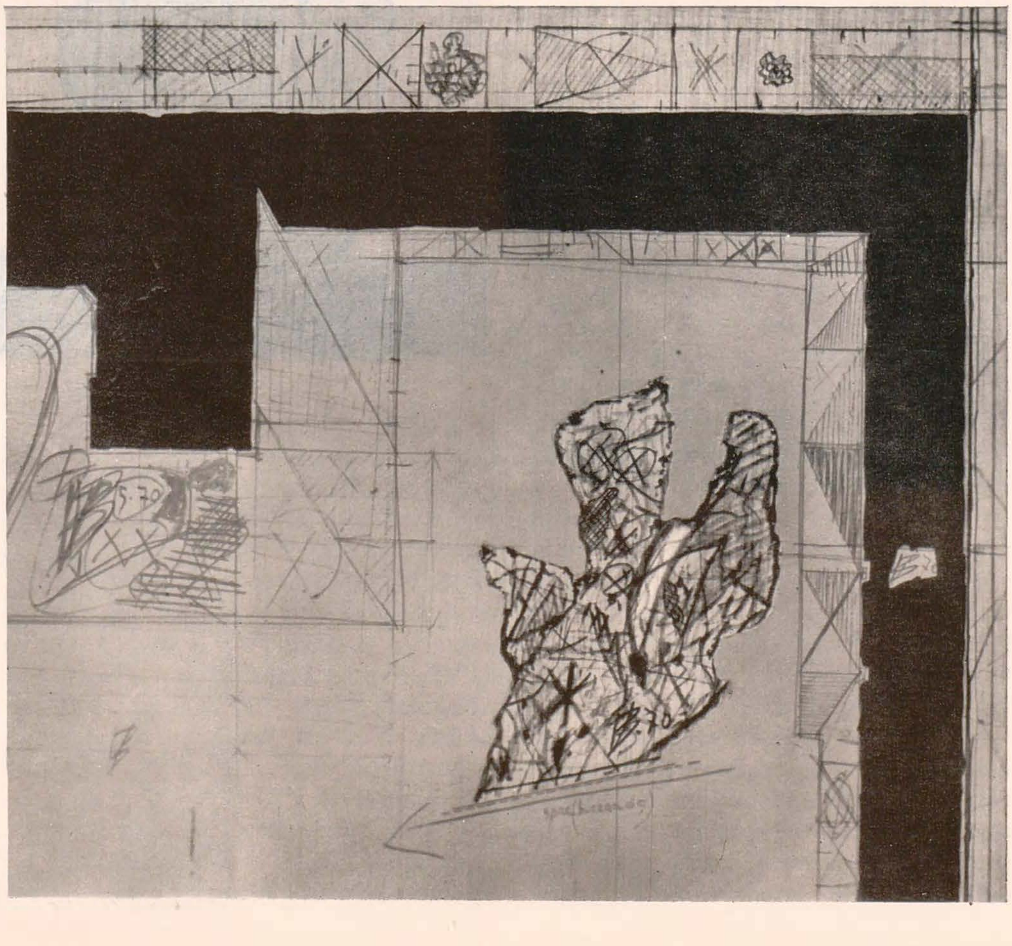
Marele portret — pictură

EXPRESIONISM MATEMATIC

Morfogeneza imaginii la Bernea implică starea de conflict; structura vizuală se constituie prin relații de polaritate pe un ax care unește și desparte o « ars pingendi » umanist-subiectivă de una antropologic-obiectivă. Polul pozitiv e încărcat cu energie lirică: seducția imperioasă a unui acord de roșu și galben, melodia unei curbe caligrafice, voluptatea unui cîmp geometric desfășurat festiv, toate aceste sintagme « senzoriale » activează sinestezic percepția estetică. Polul negativ e încărcat cu energie critică: grimasa liniilor frînte strîmb, violența in-formelor negre stampilate ca dintr-o gesticulație a plictisului, trivialul unui ton dulce-acru (ready made al scalei de culori publicitare) — toate aceste sintagme semnificatorii activează lectura semiologică, amorsează procese asociative. Prima serie descrisă descinde imediat din expresionism/fauvism, a doua — din codul informației vizuale. Interferența lor în imagine e subliniată, ansamblul se constituie prin alăturări sincopate, stilul ivit drept sinteză e montaj de coduri; heteroclitul are el însuși virtute stilistică, o a treia serie — simptomatologică — a combinației exercită funcția de ambiguitate lucidă, echilibru/tensiune, și e cea care instituie regimul neoexpresionist al imaginii, neliniștea distanței încordate între contrare. La convergența seriilor stilistice stă o efigie antropomorfă, Omul, etalon al acestui univers hibrid. « Marele portret », pro-

fil rigid şi impersonal sau umbra unui autoportret sau un craniu inversat (ştergînd demonstrativ orice urmă de mimesis), sînt ipostaze ale unui domn Teste—descendentul din flori al personajului în care Valéry concentra intelectualitatea frigidă a calităţii de Martor. (Căci, de bună seamă, originea numelui Teste nu-i testa=cap, ci testimonium=martor, ori, mai sigur, echivocul lor etimologic). Personajul a-psihologic, «în alb», al lui Bernea e un ins al cărui conţinut e prezentul, el stă pe hotarul dintre vremea artei sentimentale şi vremea artei cuantificante, dintre două mentalităţi estetice — noofilia şi tehnofilia. Acest univers de laborator nu-i climatul unui nou suflet, «matematizat», ci climatul nou, matematizat, al vechiului suflet expresionist. Acest limbaj sterilizat vorbeşte, analog cu limbajul patetic al expresionismului, despre inserţia eului în lume. Unităţile stilistice, substructuri ale întregului, citează elemente ale realului/civilizaţie; categoria «civilizaţie» e reperul, în creaţia şi în receptarea acestei imagini, aşa cum categoria «spiritualitate» e reperul în cazul artei medievale. Se configurează, la Horia Bernea, o iconografie a civilizaţiei, un factor convenţional al vizualităţii. Această iconografie, simbolizatoare, ca «ready made» optic, citat, cochetează cu redundanţa, salvînd însă eroic semnul de la banalitate, prin şocuri de echivoc; limbajul emite în termeni de cartogramă, radiogramă, diagramă, un apel la comunicare. Semnele scriu uneori un cuvînt care n-are noimă fiindcă trebuie să însemne nu conceptul ci gestul de a comunica; întocmai cum titlurile acestor planşe sînt sintagme fictive, eufonic sau cacofonic construite (Cloaent; Metadimaxol); cuvîntul, ca şi semnul optic, în acest context, e stimul nu al reprezentării unui conţinut, ci al comunicării ca atitudine morală şi re-instituie o valoare de patos analog cu patosul «Strigătului» lui Munch.





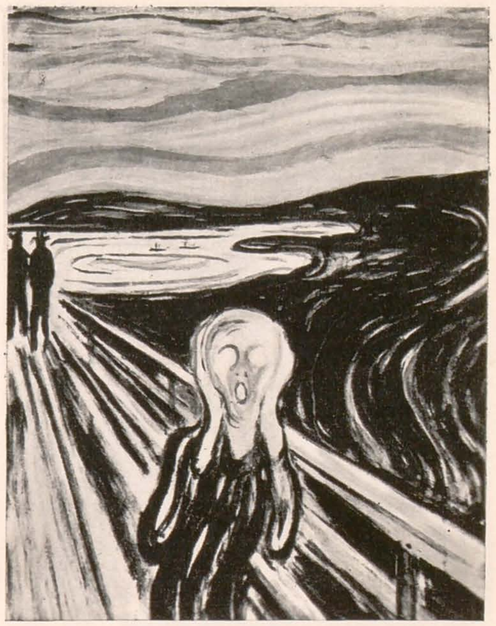
1 | 4
2 | 3

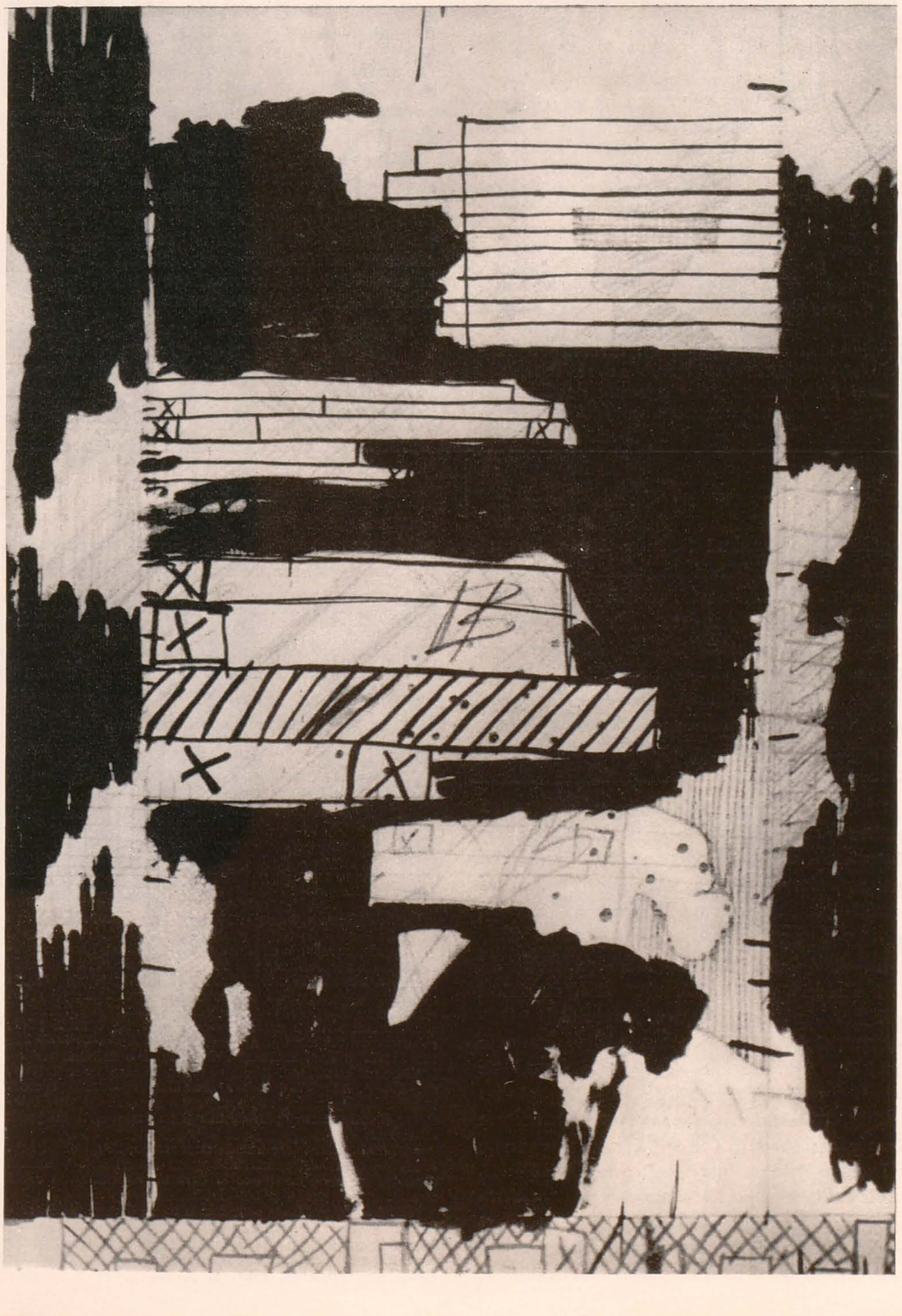
1. Cloaent — pictură

2. Spre Bucearda — pictură

3. Grafic, imagine operativă — tuş

4. E. Munch: Strigătul — ulei





Imaginea este operatorie, funcţionează prin semnale, în felul unui semafor care eliberează pe rînd căile imanenţei, căile transcendenţei.

În violenţa perceptibilă ca patos şi ca ironie pulsează *instinctul romantic* (dobîndit prin selecţionări culturale) al evaziunii din cîmpul pragmatic. Ideografia aceasta pare mai mult un ecorşeu al realului decît o compunere abstractă: e o dezgolire a releelor prin care circulă sensul lucrurilor. Acest gnosticism (iniţiatic) parafrazat smulge valori poetice nonpoeticului brut al sistemelor de semnalizare. «Coeficientul de fricţiune» numit de Aloïs Riegl, implicat în geneza atitudinii expresioniste, constă aici în faptul că termenii referenţiali din cîmpul tehnic se opun la expresia afectivă; imaginea îi domesticeşte în aria magiei poetice, le modifică natura. Esteticul se naşte ca ironie a dramei limbajului—ironizat întrucît e convenţie (provizorat istoric) şi dramatizat întrucît e limbaj (permanenţă umană). Calitatea de «construcţie estetică» a acestui ansamblu se datorează nu gustului de frumos (imaginea e calofobă, redevine frumoasă în alt registru, al funcţionalităţii expresive), ci «voinţei de artă» care decide trecerea în emoţional a non-emoţionalului. Intervenţia artistică vrea să pară neglijabilă, simulează dezordinea, travaliul lasă loc unui automatism metodic, supravegheat. Imaginea ţine să fie rezultatul similicibernetic determinat prin datele unor ecuaţii psihologice în care necunoscutele sînt de ordinul artei: esteticul apare odată cu şocul mutaţiei din informaţional în empatetic, din semnalizare în comunicare, din mecanic în spiritual, din civilizaţie în cultură. Pe linia unui program iniţiat de şcoala americană de pictură, opera artistului nostru inserează duhul liric, eufemizant şi totodată sever al şcolii româneşti de artă.

ANCA ARGHIR

AL. BOGDAN-PITEȘTI — COLECȚIONARUL

I. L. GEORGESCU

Bogdan-Pitești s-a înconjurat cu grijă de mister. Mister asupra originii sale, insinuînd că se trage din Basarabi (Zambaccian, Însemnările unui amator de artă, ESPLA, 1956, p. 98: Revista Fundațiilor, 1946, nr. 8, p. 760); mister asupra tinereții petrecute în străinătate, asupra izvoarelor veniturilor sale (Victor Eftimiu, Al. Bogdan-Pitești, *Lumea, 19 mai 1946, nr. 33, p. 4).*

Datele pe care ni le oferă Th. Cornel (Figuri contemporane din România, *București 1909, p. 340, sq.) dezleagă în bună parte tainele. S-a născut la 13 iulie 1871 la Pitești. Tatăl său, C. Bogdan, fost de mai multe ori primar al orașului Pitești, deputat și moșier în județul Olt, se trăgea din ramura Bogdanilor moldoveni care emigraseră în Macedonia, de unde mai tîrziu se reîntorc în Muntenia. Radu Rosetti* (Un mecena escroc, *Timpul, 6 iunie 1942, p. 2) ni-l prezintă de aceea ca aromân. O fotografie deținută de serviciul de stampe al Academiei ne înfățișează un copil în vîrstă de 7—8 ani, îmbrăcat în costum macedonean. Fotografia este făcută la Ochridu de Vasilofschi și poartă o semnătură stîngace de copil — Alecsandru Bogdan-Pitești. Mama sa era născută Balottă și, după afirmațiile lui Radu Rosetti, era o descendentă a fostului căpitan al lui Mihai Viteazul purtînd acest nume.*

După primele studii făcute la Pitești, este trimis să le continue la Geneva, Montpellier, Besançon și în cele din urmă la Paris. Avea 16 ani, cînd publică la Geneva poezii în presa locală (Le feu follet; L'Écho de Génève), creîndu-și legături cu poeți elvețieni ca Duchosal, Morharot etc. La Paris frecventează boema, își formează legături întinse în lumea scrisului și a artei; scrie la ziarele pariziene: L'Intransigeant, Le Figaro, Gil Blas, Le Gaulois. Frecventează personalități ca: Pelladan, Barrès, Clémenceau, Viviani, Mirbeau, Maeterlink, T. Gautier, Verlaine, Verhaeren, Brunetière etc. Continuă să aibă legături cu cercurile bulangiste și anarhiste; expulzarea sa se datorează acestui fapt, contrar celor afirmate de Zambaccian, care atribuie aceasta unui furt de velocipede (Op. cit. p. 98). Cîteva gesturi grandilocvente grăbesc sancțiunea: Prieten cu anarhistul Vaillant, după executarea lui E. Henry se repede asupra corpului acestuia, îl ia în în brațe și-i sărută pieptul. Este arestat de guvernul francez și după 23 de zile de închisoare este expulzat în ziua de 21 iulie 1894. (A se vedea cuprinsul actului de expulzare în Th. Cornel, op. cit. p. 347: « Ministère de l'Intérieur, Direction de la Sureté générale. . . . Vu les renseignements recueillis, sur le n-é Bogdan-Alexandre, né en Angleterre (?) d'origine roumaine, signalé comme anarchiste. . . considérant que la présence de l'étranger sus désigné. . . est de nature à compromettre la sureté publique, il est enjoint au S. Bogdan Alexandre de sortir du territoire français »).

Întors în țară în același an 1894 pătrunde repede în cercurile artistice, literare și politice bucureștene, inițiind, animînd și luptînd pentru propășirea literelor și îndeosebi a artelor plastice.

Uitînd pățania expulzării din Franța, candidează pentru un loc de deputat la Olt, răspîndește manifeste incendiare; transformîndu-se el, candidat conservator și moșier, în agitator, provoacă tulburări ce se soldează cu morți din rîndurile țăranilor. Fraze ca acestea mișună într-unul din manifestele din mai 1897, lansat la Slatina: « Dacă mulți dintre ai voștri s-au stins, dacă mulți au fugit de la vetre, dacă pe mine m-au canonit ca pe un mucenic. . . dreptatea voastră n-a pierit ».

Viața sa este jalonată de unele acțiuni puțin obișnuite. Pentru a putea ajuta « droaia de flămînzi de glorie și de pîine ce roiau în jurul lui » (Radu Rosetti, op. cit. p. 2) montează un șantaj împotriva bancherului Mauriciu Blank, dar este prins în flagrant delict și condamnat la șase luni închisoare. În anul 1922 moare, lăsînd o mare colecție de artă plastică.

În revista Ileana, 1900, nr. 3, p. 51, se poate citi poezia sa « Berceuse d'amour ». În viață fiind, plănuia să-și strîngă poeziile într-un volum pentru care a și scris prefața, dar n-a apucat s-o facă. (vezi Th. Cornel, Op. cit.).

Animatorul

Personalitate complexă, Al. Bogdan-Pitești a ținut afișul societății bucureștene cîteva decenii, la răscrucea a două veacuri (sfîrșitul celui de-al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea). Luptător pe multiple căi pentru dezvoltarea artelor, gazetar și poet, a făcut totul pentru a întreține în jurul său o atmosferă de senzațional și legendă.

Omul a reprezentat tipul cel mai interesant « al boemei noastre de altădată » (Radu Rosetti), un tip fascinant și pitoresc, despre care Victor Eftimiu (unul din ceata care roia în jurul său — alături de Tudor Arghezi, Gala Galaction, Radu Rosetti, N. D. Cocea, Adrian Maniu, Minulescu, Macedonschi etc.) putea să spună că merită o carte întreagă și pe care Al. Macedonschi îl socotise « înzestrat cu o personalitate cu totul excepțională. . . . o specie de antechrist care a răsărit deodată asupra Bucureștilor, cu frumusețea lui ciudată și cu barbișonul lui de țap. . . cult cum nu e altul la noi. . . . suflet de mare avînt, de avînt suprem, uneori cu căderi și micimi ce ar putea să minuneze ».

Gustul notorietății și al frondei, nevoia organică pentru pozițiile excesive erau servite de cele mai contradictorii calități. Cu morgă seniorială și totodată făcîndu-și o voluptate din a arbora apucături de periferie, fanfaron și grandilocvent, cinic, temerar și arzînd pentru acțiunile pe care le socotea mari, adorînd gesturile retorice dar și originalitatea și autenticul, gata să pună totul în primejdie pentru a-și dovedi lui și altora setea de eroism — îl vom găsi aproape trei decenii într-o perpetuă agitație, după ce se desfășurase o vreme în Franța.

Strania sa personalitate a tentat pana multora [1]. Din păcate i s-au subliniat mai ales aspectele exterioare, de scandal, latura cea mai ușor sesizabilă. Nu s-a reliefat îndeajuns contribuția sa creatoare la progresul culturii noastre într-un moment important al ei.

La finele secolului al XIX-lea trona în țară direcția veche, « imobilistă », susținînd arta academică în ciuda exemplului lui Grigorescu și Andreescu. Era stăpîn pe destinele artei G. Stăncescu care, într-una din lucrările sale [2], putea să spună despre Grigorescu: « Cine se ia după Grigorescu va ajunge un simplu amator ».

Bogdan-Pitești, care trăise la Paris pînă la vîrsta de 23 de ani în atmosfera revoluționară a artelor din perioada impresionistă și postimpresionistă, găsea la reîntoarcerea în țară (1894) un mediu favorabil manifestărilor unui temperament nonconformist ca al său. Frecventarea cercurilor artistice pariziene ca și a celor anarhiste îi inspiraseră concomitent ideile și procedeele. « Salonul refuzaților » (Le Salon des réfusés) din 1863, cu izul său de răzmeriță, era un exemplu demn de urmat. Ocazia favorabilă de a acționa în același sens i-o oferă abuzurile săvîrșite la București cu prilejul primirii și premierii lucrărilor la Salonul artiștilor în viață din 1895. Artiștii protestează; unii dintre ei, ca Luchian și Titus Alexandrescu, încearcă să-și retragă lucrările [3], iar în anul următor,

[1] B. Fundoianu, Rampa, 29 aprilie 1922, scria la moartea sa: « Bogdan-Pitești și-a pus geniul în viață. A fost unul din puținii convivi vrednici de banchetul lui Platon; prezența lui între Aristofan și Agathon ar fi sporit comoara puțină a cuvintelor inefabile. . . Nu desigur, nu era un Socrate; nu gusta, nu putea gusta elevația morală; era un simplu Alcibiade, zvelt, orgolios și cinic.

Radu Rosetti, Un mecena escroc, Timpul, 6 iunie 1942, p.2: «.. a avut calități ce trebuie cunoscute. O biografie romanțată a unei asemenea vieți ar fi o minune ».

Victor Eftimiu, Al. Bogdan-Pitești, Lumea 19 mai 1946, nr. 33, p. 11: « Un farsor gentilom, mecenate escroc, Prometeu al șantajului », totuși, « o grădină de om, inteligent și fermecător, plin de haz și de amintiri, îndrăgostit de frumos ».

K. Zambaccian, Însemnările unui amator de artă, ESPLA, 1956, p. 97: « Alexandru Bogdan-Pitești era plămădit dintr-un aluat de contraste la care au contribuit în egală măsură geniul răului și cel al binelui. . .»

[2] C. Stăncescu, Cum se judecă o operă de artă, Biblioteca pentru toți, nr. 71, ed. II, p. 91.

[3] P. Oprea și Barbu Brezianu, Cu privire la Salonul artiștilor independenți, Studii și cercetări de istoria artelor (Seria artă plastică), 1964, I. p. 36.

la memorabila dată de 2 mai 1896, cu vădita contribuție a lui Bogdan - Pitești, se organizează un grup de rezistență [4], format din Luchian, Artachino, Vermont, N.S. Petrescu-Găină, Țincu și Grant, care arborează steagul independenței. În str. Franklin nr. 12, în fața Ateneului, se deschide Expoziția Artiștilor independenți. La intrare flutură un stindard roșu alături de cel tricolor. Se redactează un manifest în limba franceză [5] de către Comitetul de inițiativă compus din Artachino, Luchian, Vermont și Al. Bogdan-Pitești, dar conținutul războinic, stilul înflăcărat, redactarea în limba franceză sînt, pentru cine îl cunoaște, evident opera acestuia din urmă. Aceleași idei, aceleași accente, același patos îl vom regăsi și în etapele următoare ale luptei, marcate de Societatea Ileana și revista Ileana. În anul următor, 1897, artiștii independenți nu mai pot deschide, din pricini materiale, o nouă expoziție. Aceiași artiști (grupați în jurul lui Al. Bogdan-Pitești) întreprind o acțiune de proporții și cu țeluri mai ambițioase. Se întemeiază o nouă asociație artistică, Ileana, societate pentru răspîndirea gustului artistic în România [6]. Pe lîngă fondatorii grupării artiștilor independenți participă și alții ca Jiquidi, Aricescu, precum și unii intelectuali ca Rădulescu-Motru, Bacalbașa, Tzigara Samurcaș, Ciocîrlan etc. Reîntîlnim în statute, obsedant, aceleași preocupări pe

[4] Th. Cornel, Op. cit., p. 346; G. Oprescu, Un maestru al luminii și culorii, Scînteia, 3 februarie 1968.

[5] La scission artistique (București, mai 1896) Manifeste. « Nous voulons rompre avec le passé et nous declarer indépendants, persuadés que nous sommes que toute tutelle, toute autorité est une entrave au développement de l'art et nuisible à la personalité des artistes. L'art doit être libre, l'art doit être indépendant et les artistes ne doivent relever que de leur conscience ». Pentru a sublinia caracterul protestatar, avîntul spre libertate al acțiunii, coperta catalogului înfățișa o femeie goală rupînd cătușele, opera lui Vermont.

[6] P. Oprea, Studii și cercetări de istoria artei, 1960, nr. 2.

Coperta revistei „Ileana".
Desen de ȘTEFAN LUCHIAN.

care Al. Bogdan - Pitești le va proclama și în revista Ileana:

a. a da avînt unei mișcări artistice în țară;

b. a contribui, a conserva și a face cunoscute monumentele și lucrările de artă în România;

c. a propovădui principiul proprietății artistice.

Societatea Ileana realizează prea puțin din idealurile sale. În 1898 (26 februarie) organizează la hotelul Union o expoziție internațională, la care participă, alături de Grigorescu și Luchian, și unii artiști străini.

Retragerea lui Rădulescu-Motru, urmată de a altora, în semn de desolidarizare, duce la încetarea activității societății. Dar Al. Bogdan - Pitești nu se va descuraja în acțiunea sa de promovare a artelor plastice, chibzuită și urmărită cu tenacitate.

Criticul de artă

După sau concomitent cu evenimentele care au avut ca urmare rebeliunea artistică din 1896, expoziția independenților și întemeierea societății Ileana, Bogdan - Pitești redactează prefața la volumul de poezii Bronzes (în limba franceză) de Al. Macedonschi [7]. Un nou prilej pentru a-și manifesta public ideile. Alături de concepții sănătoase, de elanuri și entuziasme, izbucnesc aici opinii contradictorii, aprecieri hazardate, oglindă fidelă a caracterului său, format din paradoxuri și echivocuri. Însăși preferința pentru Macedonschi, alegerea cărții acestuia ca tribună pentru enunțarea concepțiilor sale era semnificativă. Macedonschi, prieten intim al lui Bogdan-Pitești, cu care avea, temperamental, unele trăsături comune, a fost și el « ziarist și pamfletar, diletant politic, director de ziare și reviste, șef de școală literară și mai presus de toate un pasionat al poeziei », un om care « a jertfit totul ideii și atitudinii, un om rar prin ciudățeniile lui, rar prin viața lui zvînturată, rar prin geniul său contorsionat și dîrz » [8]. Bogdan-Pitești, mărturisește că apariția volumului « Bronzes » este pentru el un prilej de a se solidariza cu concepțiile artistice ale poetului [9].

Gustul lui pentru Macedonschi devine argumentul unei fronde pe care avea să o renege mai tîrziu, cînd va manifesta un cult exaltat pentru valorile spirituale autohtone. Bogdan-Pitești subapreciază limba română, creațiunile folclorice, capacitatea românilor pentru creația artistică [10].

Pentru a clama în voie concepțiile sale în materie artistică, Bogdan-Pitești avea nevoie de o tribună publică. Aceasta va fi revista Ileana. Prin conținutul său, prin ideile manifestate, ea reprezintă continuarea

[7] Al. Macedonschi, Bronzes, vers, Imprimeria populară, București 1897, avec préface.

[8] Gala Galaction, Opere alese, Vol. III, Ed. p. lit. București, 1961, p. 250.

[9] Al. Bogdan-Pitești, prefață la Bronzes de Al. Macedonschi, op. cit. préface, p. XLVIII « Je suis content d'avoir pu par ces lignes témoigner et crier à tous les mufles et les imbéciles mon admiration pour le grand poète, l'incomparable artiste, le haut et fier intélectuel qu'est Macedonschi. . .

[10] Al. Bogdan-Pitești, op. cit. « La langue roumaine est flotante et vague, aux termes imprécis. . . qui convient à merveille à ces chants uniformes, parfois brutals, jamais subtils. . . qui ne comporte ni cérébralité, ni états d'âme nuancés. Le roumain ne vit point de la vie intérieure. Il n'a point d'âme, il manque peut-être d'âme. . .

doctrinei Asociației Ileana, a manifestului expoziției independenților. Titlul însuși subliniază continuitatea intenției fondatorului său de a milita pentru aceeași doctrină și în același spirit. Revista apare în anul 1900 și va avea o viață scurtă. Vor apare șase numere: 1—2; 3—4 și 5—6. Primele două numere apar în iunie 1900; nr. 2—3 în luna septembrie a aceluiași an, iar nr. 5—6 în decembrie. Deși este evident că suflul lui Al. Bogdan-Pitești străbate în întregul cuprins, primul număr poartă indicația unui singur director, C. Bacalbașa. În numerele următoare apare și numele lui Bogdan-Pitești, sub mențiunea « directori, proprietari ». După cum o arată Bogdan-Pitești (sub pseudonimul Ion Duican), care își rezervă redactarea părții artistice, revista Ileana trebuia să se prezinte « ca o publicație de artă, cea mai artistică publicație care a apărut vreodată la noi în țară, într-o formă care să-i permită să stea alături de orice periodic similar din străinătate ». Conținutul său, ideile vehiculate, chiar atunci cînd nu poartă semnătura lui Bogdan-Pitești, îi poartă amprenta. Regăsim tonul de manifest, patosul de apostol și educator, de moralizator și îndrumător. « Ținta către care tindem [11] este cultul frumosului, o declară Bogdan-Pitești. Nu vom duce lupte de școală. Acestea sînt bune în țările unde mișcările artistice, bătrîne de decenii sau de secole, sînt evidente (. . .). La noi înainte de toate trebuie stabilită o mișcare artistică puternică și singurul teren pe care această mișcare se poate pune, pentru ca ea să devină rodnică și să pătrundă în toate straturile sociale, mai ales în stratul acela care la noi e viață și putere, (. . .), este terenul național! Omul care odinioară profesase neîncredere dacă nu chiar dispreț pentru capacitatea artistică a românilor, pentru inteligența, sufletul și producția lor artistică, pare a se fi convertit.

Înălțînd un adevărat imn patriotic, uitînd poziția seniorială din prefața la Bronzes și situîndu-se pe linia asociației Ileana, autorul își propune să pună în evidență paginile mărețe din istoria neamului, « însușirile națiunii noastre. . ., să sădească în inima fiecăruia gustul pentru frumos, dragostea de neam, de țară, sentimentul mîndriei naționale ».

Revista își propune să publice reproduceri după operele tuturor artiștilor de valoare români și străini, să lupte pentru crearea de muzee, de școli de artă, să lupte pentru triumful calității, împotriva tendinței patriotarde, să transforme Bucureștiul « într-un adevărat centru artistic » [12].

În paginile celor cîteva numere amintite evidenta sa preferință — și aceasta nu este cel mai mic merit al său — merge către Luchian. Numărul prim al revistei are pe copertă o operă a lui Luchian. Este vădită astfel intenția de manifest, de a face din Luchian portdrapelul noii tendințe în arta plastică [13]. Pe Luchian îl vom mai regăsi

[11] Ion Duican (Al. Bogdan-Pitești), revista Ileana, nr. 1—2, 1900, p. 5.

[12] Ion Duican (Al. Bogdan-Pitești), revista Ileana, nr. 1—2, 1900, p. 6.

[13] Coperta reprezintă o tînără fată încoronată cu mărgăritare. Luchian semnează în stînga, indicînd anul 1900.

în nr. 2 (septembrie 1900) cu un autoportret[14]. Dintre pictorii vremii, apar cu reproduceri de opere în primul rînd ceilalți doi tovarăși de arme de la Asociația Ileana, Vermont și Artachino. Întîlnim de asemenea pe Basarab (vădit preferat), Kimon Loghi, pe G.D. Mirea, pe Verona, pe Ștefan Popescu, Eugen Voinescu (marină), Lucasievici (desen), Sonia Nădejde, Titus Alexandrescu, N. Mantu etc. iar dintre străini, ni-l prezintă pe Séon. Nu lipsesc nici reproduceri ale operelor sculptorilor vremii, Storck și Spaethe.

Opera sa critică din paginile revistei Ileana este aceea a unui impresionist cultivat, a unui om de gust ales, adept probabil al lui Jules Lemaître. Totul ne arată că a cunoscut evoluția gîndirii franceze în domeniul criticii estetice. Nu pare a fi străin de Sainte Beuve și îndeosebi de Brunetière. Multe din judecățile sale s-au dovedit exacte pînă în zilele noastre. În această privință el a devansat cu mult, dovedind independență de cugetare și de opinie, pe unii dintre criticii de mai tîrziu din paginile revistelor sau cotidianelor. Ne gîndim la caracterizările privitoare la Luchian, Mirea, Verona, Ștefan Popescu, Kimon Loghi. Uneori, ca în cazul lui Vermont sau Basarab, a exagerat, atribuindu-le calități excepționale pe care vremea nu le-a ratificat — erau prietenii lui — dar niciodată n-a greșit grosolan.

După cum am mai subliniat, descoperirea (pe care de altfel și-o revendică[15] și caracterizarea operei lui Luchian îndeosebi sînt un rar exemplu de competență, intuiție artistică și temeritate pentru data la care scria (1900), cînd gustul publicului era aservit încă academismului[16]. El subliniază unele din calitățile lui Luchian pe care cercetătorii de mai tîrziu ai operei acestuia le-au ratificat[17]. Aprecierile asupra lui Mirea (în culmea gloriei la acea dată) sînt necruțătoare[18]. Deși are cuvinte de admirație pentru Verona, ignorîndu-i convenționalismul, deși prezice « că va fi un pictor cu reputație europeană de care ne vom putea mîndri », deși îl socotește « modernist », nu pregetă însă să observe cu ironie că « au rămas într-însul oarecari însușiri ale strălucitului ofițer de dragoni. . .[19].

Nu se putea schița o mai justă și mai fină apreciere asupra « gloriei » lui Ștefan Popescu, care întreaga viață a folosit « oculta » pentru a se lansa, decît cea din afirmația lui Bogdan-Pitești[20]: « Ștefan Popescu a stîrnit vîlvă, datorită unor considerații externe ». . . .

Mecena și colecționar

Dacă cele mai multe din scopurile înalte enunțate în cadrul societății Ileana și în paginile revistei cu același nume au rămas în faza de ideal, căci ele reclamau o acțiune publică constantă, de durată, Bogdan-Pitești este fidel cu el însuși în limitele pe care puterile restrînse ale unui om le îngăduiau. Acțiunea de promovare a artelor o pune în practică pe două căi.

În primul rînd, transformă casa sa din strada Știrbei Vodă 38 într-un loc de reuniune a scriitorilor și artiștilor, fără ceremonial, fără doctrină rigidă, în care era tolerată orice opinie, ca și orice frivolitate și exces, cu condiția de a servi talentul, autenticul; aici domneau spiritul boem, zeflemeaua și îndemnul, ciocnirea de opinii, săgețile, farmecul și hazul și mai presus de toate cultul pentru frumos[21]. Hrănea pe mulți, casa sa era căminul cald al celor ce nu aveau unul. Transformase o parte din casa sa în atelier, dotat cu cele trebuincioase picturii — pensule, pînză, culori (lucru pe care nu-l vom mai întîlni în analele artei noastre). La Vlaici, la conacul său, adăpostește pe Ressu, Șt. Dumitrescu, Dărăscu etc., iar în casa din Știrbei Vodă se întîlneau alături de aceștia Luchian, Steriadi, Pallady, Vermont, Artachino, Verona, St. Popescu, Petrescu-Găină, Tonitza etc.

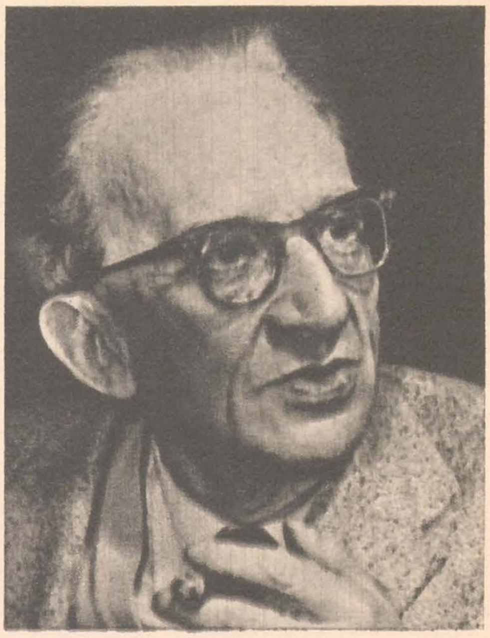
În al doilea rînd, cu fonduri cărora le atribuia totdeauna o origine diabolică, « castelanul de la Vlaici » devine un colecționar pasionat, acțiune nouă pentru societatea românească, avînd dublul scop de a crea o colecție și de a stimula valorile. Istoria nu consemnează pînă la el decît pe Mihail Kogălniceanu și pe Bellu, primul colecționînd tablouri din marile școli apusene pînă la impresioniști, iar cel de al doilea, opere impresioniste[22]. Dacă ignorăm unele omisiuni (Grigorescu, Petrașcu, Andreescu), fruct vădit al unor discriminări pasionale — se lăuda că nu posedă grigorești[23] — colecția Bogdan-Pitești revelează preocuparea de a conserva o imagine a stadiului de dezvoltare a artelor noastre de la începutul secolului al XX-lea. Este mai mult decît opera unui amator, este acțiunea unui om de răspundere, lucrînd în virtutea unui plan și cu finalități precise.

---

[14] Pictorul se înfățișează tînăr, purtînd o frizură cu cărare la mijloc, cravată mare, plată și pardesiu.
[15] Th. Cornel, op. cit. p. 347.
[16] Revista Ileana, nr. 2, p. 23.
[17] Al. Bogdan-Pitești, revista Ileana, nr. 2, p. 23: « În număriul de față dăm în hors-texte o acuarelă de Luchian. Așteptăm ocazia, vreo expoziție a operelor sale, ca să ne ocupăm mai îndelung de acest delicat artist, analizîndu-i opera și talentul după cum o merită. Luchian este printre artiștii noștri tineri unul din cei care dau mai multe speranțe. Suflet duios, inimă de poet, el este cam rebel tehnicii savante, după un oarecare calapod. Dar în opera sa este o mare intensitate de viață și în el o nedefinită sete de tandrețe. Cunoaște viața reală cu toate amărăciunile sale, caută să arunce, asupra ei vălul alb al poeziei sau mai bine zis vălul magic al culorilor pe care le are în ochi, în creier, în inimă, în el tot, căci Luchian este un admirabil colorist. La Luchian niciodată un tablou nu este o minuțioasă descripție a naturii. . . Pentru el arta nu este o simplă reproducție a vieții ».
[18] Al. Bogdan-Pitești, revista Ileana, nr. 2, p. 45.
[19] Idem, revista Ileana, nr. 5—6, p. 74.
[20] Zambaccian, op. cit., p. 98.
[21] Radu Rosetti, op. cit., loc. cit.: « Nu știai niciodată dacă vorbea serios sau în glumă, principalul era că provoca discuții, crea curente și însuflețea ».
[22] Remus Niculescu, De Bellio, ami des impressionistes, Revue roumaine de l'histoire de l'art, 1964, p. 223.
[23] Zambaccian, op. cit. p. 98.

Al. Bogdan-Pitești (în dreapta într-un grup cu A. Baltazar)

GEORG LUKÁCS
ŞI ARGUMENTUL VIZUAL



Lukács şi artele plastice? Opera lui Georg Lukács este încă în cea mai mare parte a ei necunoscută publicului nostru. Apariţia culegerii de texte « Specificul literaturii şi al esteticului » (Editura pentru Literatură Universală, 1969) a constituit un prim pas spre familiarizarea cititorului român cu un univers spiritual de proporţii nebănuite. Chiar însă pentru cunoscătorii operei de filozof, critic şi istoric literar a lui Lukács, asocierea numelui său de zona artelor plastice ar putea să pară insolită. Studiile lui Lukács consacrate istoriei cîtorva din marile literaturi ale lumii sau istoriei filozofiei moderne sînt astăzi aproape universal cunoscute. Nimic însă pînă la apariţia marii sale « Estetici » în două volume (1963) nu lasă să se bănuiască amploarea cunoştinţelor lui în zona artelor figurative. Uriaşa bibliografie a scrierilor lui Lukács nu amintea aproape nicăieri vreun studiu sau articol consacrat în mod special operelor sau problemelor de istoria sau teoria artelor plastice (spunem « aproape » deoarece printre scrierile primei sale tinereţi figurează totuşi un mic text despre Gauguin, datind din 1907, tipărit deci la vîrsta de 22 de ani).

« Estetica » poate fi considerată din acest punct de vedere o revelaţie. Desigur, orice adevărat sistem de estetică presupune din partea autorului, cel puţin în principiu, stăpînirea cuprinzătoare a domeniului tuturor artelor. O asemenea exigenţă este însă, din motive lesne de înţeles, foarte rar îndeplinită. Hegel ne apare astăzi, prin extraordinara bogăţie a cunoştinţelor sale şi în zonele celor mai diverse arte, ca un fenomen aproape unic. Georg Lukács, ca şi Benedetto Croce, aparţin acelei specii rare de esteticieni-filozofi care au îmbinat activitatea lor speculativă, de ordin strict filozofic, cu o vastă activitate « practică » în unul din cîmpurile artei, critica şi istoria literară, constituindu-se deopotrivă ca personalitate de seamă în zona criticii sau istoriei literaturii şi în cea a filozofiei spiritului.

Interesul său pentru artele plastice ar putea fi considerat sub un triplu aspect: sub cel al consideraţiilor sale privind geneza artei, sub raport strict teoretic şi sub cel al paginilor dedicate procesului istoric de eliberare a artei de sub tutela altor forme ale vieţii spirituale (în primul rînd al emancipării artelor plastice de hegemonia comenzii sociale religioase în perioada finală a evului mediu). Să spunem în treacăt că pentru cercetătorul biografiei lui Lukács originile siguranţei suverane cu care sînt conduse adeseori în « Estetica » sa analizele unor opere de artă plastică nu constituie chiar o surpriză absolută. Perioada petrecută în tinereţe la Florenţa (după anii de studiu la Berlin cu Samuel şi anterioare celei din Heidelbergul lui Max Weber şi Emil Lask) a lăsat în mod vizibil o amprentă puternică asupra formaţiei sale estetice. Celebrul său « Eseu despre eseu », cu care se deschide prima sa carte faimoasă: Die Seele und die Formen *(1911) este redactat sub forma unei scrisori adresate prietenului său Leo Popper, autor al unui studiu despre Pieter Breughel cel bătrîn. Consideraţiile lui Leo Popper (mort foarte tînăr) par să fi jucat un rol important în formarea conceptului de « mediu omogen », noţiune-cheie a esteticii lui Lukács. Judecind după o mărturie nu prea îndepărtată a bătrînului Lukács (relatată de editorul său vest-german, sociologul Frank Benseler), pictura şi sculptura Toscanei au rămas pentru Lukács simbolul legăturii organice între o epocă de mare coeziune spirituală şi o maximă eflorescenţă artistică. Max Weber îşi amintea fervoarea cu care tînărul Lukács vorbea despre arta lui Cimabue şi despre legătura necesară între cultură şi organicitatea vieţii sociale. Pictorii florentini primitivi, apoi Holbein şi Leibl apar citaţi cu titlu exemplar, deşi incidental, în eseurile din* Die Seele und die Formen. *Ernst Block, prietenul din epoca Heidelbergului (1912—1914), el însuşi astăzi o personalitate a gîndirii marxiste, evoca recent admiraţia timpurie a lui Lukács pentru Giotto şi Cézanne, pe care în mod aparent paradoxal îi asocia mereu în conversaţiile sale sub semnul unei idei estetice unitare: rigoarea formală. Clivajul între Block şi Lukács s-ar fi produs încă de atunci: Block era entuziasmat de noua pictură şi sculptură expresionistă a epocii, de Franz Marc, de Kandinsky, de grupul* Der Blaue Reiter, *în timp ce Lukács vedea în Cézanne figura paradigmatică a artei moderne, a crizei ei structurale şi a luptei eroice împotriva dezumanizării ei. Toate mărturiile de mai sus ne pot ajuta să înţelegem mai bine continuitatea preferinţelor estetice ale lui Lukács şi originea multora dintre judecăţile sale din « Estetică ». După cum nu este poate inutil să menţionăm faptul că istorici ai artei ca Arnold Hauser, autorul cunoscutei « Istorii sociale a artei », sau Frederic Antal, autorul unui studiu important dedicat picturii florentine şi cadrului ei social (apărut la Londra în 1947), s-au format şi sub semnul direcţiei de gîndire a lui Lukács.*

Acordind o atît de mare importanţă în « Estetica » sa studiului genezei artei şi desprinderii ei treptate din simbioza cu celelalte forme spirituale ale vieţii primitive, era firesc ca Lukács să se ocupe pe larg de « fenomenele originare » ale artei: ritmul, simetria şi proporţia, ornamentica. Celei din urmă esteticianul îi acordă o atenţie teoretică specială, văzînd în ea tipica formă de artă pe care o numeşte « weltlos *» (non-mundană); cum* mimesis*-ul şi caracterul* de lume autonomă *(Weltherftigkeit) sînt pentru Lukács caractere constitutive ale artei, este explicabil interesul particular acordat unei forme de tipul ornamenticii, care precede sub raport genetic apariţia operelor de artă avînd caracterul unor* microcosmosuri. *Polemica sa vehementă cu tezele lui Worringer asupra originilor formelor de artă « abstracte » merită toată atenţia. Demn de semnalat este şi capitolul (mai exact e vorba de o secţiune importantă dintr-un capitol) dedicat picturii rupestre, Lukács analizînd semnificaţia particulară a picturii din peşterile primitive, cu scopul de a pune în valoare paradoxala ei dublă însuşire: realismul uimitor al figurilor animaliere şi caracterul ei* weltlos.

Sub raport strict teoretic, merită să amintim interesul excepţional al paginilor dedicate în « Estetica » discuţiei critice a teoriilor lui Konrad Fiedler cu privire la specificitatea artelor vizuale sau tezei celebre a lui Bernard Berenson cu privire la necesitatea discriminării categorice între aspectul « decorativ » şi cel « iconografic » al operelor de artă plastice, Berenson rezervînd doar celui dintîi atributul de strict estetic. Corectura critică permanentă aplicată teoriilor lui Fiedler este de o mare însemnătate teoretică. Recunoscînd importanţa tezelor lui Fiedler pentru elaborarea conceptului de « mediu omogen » specific fiecărei arte, Lukács demonstrează însă convingător, cu o bogată argumentare filozofică, imposibilitatea de a disjunge « vizualitatea » de ansamblul conformaţiei spirituale a personalităţii umane şi, în speţă, de « omul total » (der Mensch ganz) pe care îl incorporează opera de artă veritabilă. Autonomismului estetic radical al lui Fiedler în teoria artelor plastice (analog celui al lui Hanslick în teoria muzicii) Lukács nu-i opune un « conţinutism » banal: particularitatea decisivă a poziţiei sale estetice o oferă tocmai tendinţa de a defini Weltanschauung*-ul specific operelor de artă plastice păstrîndu-se tot timpul în imanenţa mediului omogen al vizualităţii. Poziţia sa s-ar putea defini ca fiind cea a unui ideal* tertium datur: *fixarea necesară a atenţiei asupra valorilor strict şi specific vizuale nu trebuie să ducă decît la intensificarea spiritualităţii operei, şi nicidecum la disocierea celor două planuri inextricabil legate. Nici formalism şi nici o critică de tip pur* geistergeschichtlich, *ancorată într-un plan extra-estetic: forma şi conţinutul sînt privite de Lukács în sinteza lor unică. Critica sa la adresa tezei lui Berenson mai sus amintite se desfăşoară într-un spirit similar: utilizînd o serie de analize ale lui Alois Riegl, partizan sub raport teoretic al unei teze analoge cu cea a lui Berenson, Lukács demonstrează convingător unitatea între aspectul « iconografic » şi cel « decorativ » al operelor de artă plastice şi caracterul non-fundat al expulzării iconografiei în zona extra-esteticului.*

Nu ne putem îngădui în această prezentare prin definiţie sumară, o privire mai cuprinzătoare asupra locului important pe care îl ocupă zona artelor plastice în Estetica lui Lukács. Să mai amintim totuşi importantul capitol dedicat unei teorii originale a arhitecturii sau consideraţiilor teoretice asupra artelor aplicate. Scopul lui Lukács este de a demonstra forma sui-generis pe care o ia mimesis*-ul în asemenea forme de artă, recunoscute în mod tradiţional a aparţine « contra-naturii » (spre a folosi o expresie a lui G. Călinescu). Cele mai sugestive pagini din unghiul nostru de vedere: cel al noutăţii şi eficienţei metodei lui Lukács de interpretare a artei, cu aplicaţie specială la zona artelor plastice, sînt însă poate cele în care structura estetică a operelor apare privită într-o conexiune strînsă cu marile unităţi spirituale şi crize istorice. Sînt mai ales paginile din capitolul final « Lupta de eliberare a artei », unde istoria picturii de la mijlocul şi sfîrşitul evului mediu pînă în epoca modernă devine sub pana lui Lukács o dramă ideologică unică. Analizele procesului complicat de de-sacralizare a tematicii operelor plastice şi a implicaţiilor lui estetice extraordinare sînt cu adevărat remarcabile. Subtilitatea observaţiilor cu privire la opera lui Michelangelo cel tardiv, a lui Tintoretto în comparaţie cu contemporanii săi, a lui Rembrandt în comparaţie cu maeştrii olandezi care l-au precedat, polemică revelatoare cu preferinţa lui Jakob Burckhardt pentru Rubens în defavoarea « naturalismului » lui Tintoretto şi Rembrandt şi motivarea opţiunilor sale inverse, sînt dovada cea mai convingătoare a afirmaţiei formulate la început: formaţia spirituală a lui Lukács este impregnată de o cunoaştere intimă a unor zone importante din istoria artelor plastice şi « Estetica » sa este menită să provoace o considerabilă deschidere de orizonturi inedite şi în domeniul teoriei artelor figurative.*

N. TERTULIAN

ANTOLOGIE

GEORG LUKÁCS

Folosirea ornamenticii în arhitectură, deci într-o artă care prin esenţa ei nu este acosmică, nu suprimă, dacă o privim pe cea dintîi însăşi în existenţa-ei-în-sine-şi-pentru-sine, acosmicitatea ei; dimpotrivă, tocmai această combinare face să iasă foarte clar în relief specificul ei. Aici principiul împodobirii capătă întruchiparea lui cea mai adecvată. El nu mai este un adaos la folosirea utilă în viaţa cotidiană; dimpotrivă, în această îmbinare plăcerea pură produsă de ornament, funcţia lui de a înfrumuseţa viaţa oamenilor, de a trezi bucurie poate ieşi în relief, fără a fi abătută de nimic. Există aşadar o serie estetică care merge de la împodobirea corpului, trecînd prin decorarea uneltelor, pînă la acest punct, tocmai ca distanţare de practica vieţii cotidiene. Faptul că rolul pe care-l joacă aci ornamentica este şi unul util, anume de a sprijini organizarea spaţiului prin arhitectură, de a face şi mai plastică prin aranjamente decorative divizarea suprafeţelor, de a accentua şi înviora puncte nodale ale construcţiei etc. nu schimbă nimic în această stare de lucruri. Se poate spune chiar că tocmai acosmicitatea ornamenticii cere dinăuntrul ei o atare subsumare faţă de o artă configurativă pentru ca să-şi poată desfăşura netulburată şi pe deplin propria ei esenţă estetică.

Socotim deci că nu este nepotrivit să analizăm tocmai aci principiile estetice ale ornamenticii; aplicarea la celelalte domenii atinse anterior rezultă de la sine, cu deosebirea, nehotărîtoare aci, că ornamente acosmice pot împodobi şi obiecte acosmice în sine. Plecăm în aceasta, după cum am menţionat de asemenea încă mai înainte, de la formele geometrice, concepîndu-le tocmai pe acestea atît de larg, încît ornamentele florale sau zoomorfe, care apar în general mai tîrziu, rămîn coordonate conceptului general al geometricului. Căci ceea ce rămîne dominant, în ultimă analiză, şi aci este un sistem de linii aranjat geometric, indiferent dacă aceste linii sînt numai drepte, sau cunosc şi răsuceli şi curburi, în care plante, animale, chiar şi oameni sînt reproduşi nu în condiţiile propriei lor existenţe, ci inseraţi într-o conexiune liniară (sau liniar — colorată) de ritmuri, proporţii, simetrii, corespondenţe etc. în care forma, mişcările lor etc. devin simple părţi componente, simple momente ale unităţii rezultate din dispoziţia geometrică. Şi nu este hotărîtor dacă, în ce priveşte geneza istorică în detaliu, figura geometrică este « prescurtarea » unui obiect din viaţă sau dacă o atare semnificaţie alegorică se adaugă ulterior acestei figuri; şi una şi alta se poate întîmpla în cazuri particulare, fără a atinge problema fundamentală pe care o abordăm acum: de ce raporturile geometrice produc o plăcere estetică, de ce posedă ele o putere evocatoare de sentimente? (La relaţia necesară dintre alegorie şi ornamentică vom reveni separat la sfîrşitul acestor consideraţii).

Este uşor de înţeles că răspunsul la această întrebare a fost căutat dinspre latura geometrică, cu toate că, după cum vom vedea, forţele estetice care acţionează aci cresc foarte devreme peste simplul caracter geometric şi depăşesc opoziţia aparent rigidă dintre anorganic şi organic, ornamentica simplă — care este ca atare cea mai pură formă a împodobirii acosmice—dezvoltîndu-se în direcţia decorativului general şi devenind unul din principiile constitutive ale esteticului în genere. Ornamentalul geometric este însă în cazul de faţă mult mai mult decît un simplu stadiu istoric premergător. Bazele teoretice ale treptelor ulterioare, mai dezvoltate, vădesc deja aci esenţa lor principală, astfel încît pornirea de la geometric este nu numai nemijlocit comprehensibilă, ci şi estetic justă. Ernst Fischer formulează problema în sensul adecvat, atunci cînd constată: « oglindim în ornament regularitatea anorganicului şi prin aceasta frumuseţea anorganicului. Ornamentul este acea formă uimitoare, în care se lucrează numai cu vectori, cu intervale omogene. . . Această ornamentică este evident o matematică intuitivă şi a precedat cifrele, aşa cum ideograma a precedat litera; ea apare într-un anumit sens ca matematică devenită artă. El caută aci — cu o largă, deşi relativă justificare — o reflectare a « ordinii » naturii în conştiinţa noastră, care doară se străduieşte în general să reflecte ordinea în societate. Fischer scoate deasupra — după părerea noastră, în mod just — principiul ordinii ca factor esenţial în sentimentul de plăcere pe care-l provoacă ornamentica şi relevă, în deplină concordanţă cu expunerile noastre anterioare, rolul pe care-l joacă ritmul, « promovînd munca şi stimulînd viaţa », pentru oameni. Ceea ce face ca expunerile sale extrem de interesante să fie cam abstracte este punerea prea tranşantă în opoziţie a organicului şi anorganicului, pe de o parte, şi a naturii şi societăţii, pe de altă parte. Stăpînirea de către om a anorganicului, a naturii nu este numai un proces social — lucru pe care Fischer îl afirmă tot atît de hotărît ca şi consideraţiile de faţă — ci stă şi într-o legătură inseparabilă cu dezvoltarea omului aparţinînd acestei societăţi şi cu schimbul de materii între societate şi natură. Marx ca tînăr exprimă în mod extraordinar de plastic această stare de lucruri: « Aşa cum, sub raport teoretic, plantele, animalele, pietrele, aerul, lumina etc. constituie natura sa anorganică, hrana spirituală pe care el trebuie s-o prepare mai întîi spre a o face ingerabilă şi digerabilă — tot astfel, sub raport practic, ele constituie o parte a vieţii, a activităţii omeneşti. . . Natura este corpul neorganic al omului, şi anume natura în măsura în care nu este ea însăşi corp omenesc ».

Pe ce se întemeiază atunci esenţa şi acţiunea timpurie, curînd împlinită, bogată şi totuşi acosmică a ornamenticii? Noi credem că acest fenomen derivă dintr-o lege fundamentală a evoluţiei social-culturale, din particularitatea determinată de ea a reflectării realităţii, şi anume atît în ştiinţă cît şi în artă. Hegel a fost primul care a oferit, în prefaţa la « Fenomenologia spiritului », o descriere filozofică a acestui fenomen. El porneşte de la ideea că această operă a lui are sarcina de a da o expresie conceptuală unei noi stări a lumii şi urmăreşte, în legătură cu aceasta, să determine precis, obiectiv şi subiectiv, caracteristicile specifice ale apariţiei noului în istorie. Punctul său de plecare este acela că acest nou are tot atît de puţin « o realitate deplină » ca şi « copilul de-abia născut ». Fireşte, noul este produsul unor determinaţii şi tendinţe multiple, care erau active în sînul lumii vechi cu mult înainte ca el să iasă clar la iveală; cînd însă el capătă formă, atunci aceasta este « întregul care s-a reîntors în sine din ceea ce s-a succedat şi din răspîndirea sa, conceptul simplu care a devenit al acestui întreg ». Reflectarea în conştiinţa umană a unei astfel de stări de lucruri istorice are de aceea în mod necesar un caracter abstract, ezoteric.

În « Logica » sa, Hegel revine la aceeaşi problemă — de astă dată exclusiv din punctul de vedere al cunoaşterii — considerînd acum nu atît forma a ceea ce este istoriceşte nou cît forma începutului stăpînirii în gîndire a realităţii. Acest început îl constituie generalul. « Dacă în realitate, arată Hegel, fie în aceea a naturii, fie în cea a spiritului, individualitatea concretă este dată ca ceea ce e prim cunoaşterii subiective şi naturale, din contră în cunoaşterea care este conceptuală întrucît are la bază forma conceptului, ceea ce e prim trebuie să fie ceea ce e simplu, ceea ce a fost separat de concret, fiindcă numai în această formă are obiectul forma generalului ce se raportează la sine şi a ceea ce, potrivit conceptului, este nemijlocit ». El polemizează împotriva acelora care apelează aci la intuiţie, căci procesul pe care-l descrie acum şi-a încorporat deja punctul lor de vedere şi l-a depăşit în gîndire. Şi din punctul de vedere subiectiv rezultă aceeaşi situaţie: « Dacă este vorba numai de uşurinţă, se înţelege limpede desigur de la sine că-i este mai uşor cunoaşterii să prindă determinaţiile de gîndire simplă, abstractă, decît concretul, care este conexiune multiplă de astfel de determinaţii de gîndire şi de relaţii ale acestora ». Hegel atrage totodată atenţia aci asupra faptului — care atinge deja nemijlocit problema de care ne ocupăm — că nici geometria nu începe cu o configuraţie spaţială concretă, ci cu elementele şi formele cele mai simple, cu punctul, linia, triunghiul, cercul etc.

Este un fapt tot atît de general cunoscut că geometria a fost prima activitate ştiinţifică a omului primitiv, prima aplicare a ştiinţei la practică (cu mult înainte de constituirea ei ca cunoaştere sistematizată) şi că, pe de altă parte, ornamentica geometrică cunoaşte în aceeaşi perioadă a începuturilor şi răspîndirii agriculturii prima ei înflorire. Cele două tendinţe sînt, natural, strîns legate între ele. Hambidge arată, de pildă, că dreptunghiul apare întîi în măsurarea solului, apoi e trecut asupra construcţiei templelor etc. Faptul că această primă stăpînire conştientă şi ideatică a realităţii, care, din punctul de vedere al evoluţiei omenirii, posedă o însemnătate mai durabilă decît toate cuceririle artistice mult mai strălucite ale epocii vînatului (chiar şi în condiţii deosebit de favorabile, ca în sudul Franţei), are un caracter abstract în sensul hegelian indicat mai sus nu trebuie, sperăm, să mai fie dovedit în mod special. Acest caracter abstract capătă însă un patos deosebit în condiţiile sesizării lui iniţiale: omul primitiv trăieşte într-un mediu înconjurător care în mare măsură nu este stăpînit de el; doar un colţişor infim este acum luminat de razele unei adevărate cunoaşteri. Imprejurarea că această cunoaştere a fost interpretată la început şi în sens magic, iar mai tîrziu şi în sens religios sau mitic n-o aşează totuşi pe aceeaşi treaptă cu o pseudoştiinţă magică oarecare.

Şi aici concluziile asupra evoluţiei anterioare nu pot fi trase decît în cea ulterioară: să ne imaginăm patosul cunoaşterii care a fost legat timp de milenii numai de matematică sau de geometrie: de la Pitagora şi Platon linia aceasta se întinde pînă la noul alfabet al naturii creat de Galilei, pînă la acel more geometrico al lui Spinoza. Acesta este începutul — mai întîi abstract — al adevăratei cunoaşteri, cu totul în sensul hegelian, într-un stadiu încă absolut nedezvoltat, neconcret. Dar tocmai în acest caracter abstract el îmbină exactitatea absolută, cu neputinţă

de atins altminteri, a cunoaşterii realităţii obiective cu o plasticitate vizuală senzorială nemijlocită evidentă şi uşor perceptibilă. Dacă în activitatea artistică incipientă, care, după cum am văzut, nu s-a constituit încă în formă independentă, patosul estetic-ideologic, ce-şi reclamă irezistibil expresia, tinde puternic în direcţia ornamenticii geometrice, cauza trebuie căutată aici. Această unitate, realizabilă încă pe o treaptă primitivă, dintre o cunoaştere sigură şi exactă şi o plasticitate senzorială nemijlocită evidentă leagă pe de o parte cele susţinute aci cu baza oricărei ştiinţe şi arte, munca; pe de altă parte, acest caracter dublu indivizibil de exactitate abstract-conceptuală şi de înţeles — valabil pentru toate efectele estetice — acestea sînt mijlocite şi provocate direct de sistemul de forme dat. Unitatea conţinutului şi formei în estetică, caracterul specific al formei artistice, anume de a fi totdeauna forma unui conţinut particular, unic, îşi găseşte expresia tocmai în acest rol nemijlocit al formei de mijlocitoare între operă şi receptivitate, în faptul că receptorul se găseşte nemijlocit sub acţiunea unor efecte formale, care trec însă imediat în sfera conţinutului, astfel încît el se socoteşte cucerit de efecte de conţinut.

Este imposibil să tratăm aci complicatele relaţii reciproce dintre conţinut şi formă care devin active în desfăşurarea destinului istoric al unei opere, al unui gen, al unei arte etc.; trebuie numai relevat pe scurt că în efectul, în aparenţă pur formal, al ornamenticii geometrice iradiază neîncetat, tocmai din generalitatea abstractă a esenţei reprezentate, din caracterul totodată senzorial şi abstract-spiritual al lumii fenomenale date, datorită interacţiunilor lor dialectice, efecte de conţinut.

Traducere de E. FILOTTI
(din « Specificul esteticului » vol. I,
partea I-a în pregătire la editura „Meridiane").

Analiza de pînă acum a arhitecturii a propus o serie de probleme care sînt în măsură să ne ofere o bază pentru corecta tratare estetică a acelui complex pe care obişnuim să-l denumim « artă aplicată ». Un punct principal de vedere care poate fi cîştigat de aici este în primul rînd diferenţa dintre generalitate şi particularitate ca bază a acelor elemente emoţionale şi de concepţie asupra lumii care determină producţia unor astfel de obiecte, ce constituie întrucîtva comanda socială şi care devin decisive prin efectul lor, prin rolul pe care-l joacă în viaţa omului. Problemele estetice esenţiale se cristalizează deci în jurul întrebării centrale dacă şi în ce măsură pot obţine aceste tendinţe, pe tărîmul vieţii private, accentul unei generalităţi sau dacă în lipsa opoziţiei forţei particularităţii vor cădea neputincioase. A reieşit limpede că actuala relaţie precisă, de natură social-istorică, dintre individ şi clasa (sau starea etc.) căreia îi aparţine are o influenţă hotărîtoare asupra modului ei de soluţionare. Cu cît mai puternic influenţează aceste relaţii existenţa individului intrînd în toate exteriorizările lui vitale, cu cît mai puţin legătura lui este coincidentă cu locul pe care-l ocupă în societate, în sensul imaginat de Marx, cu atît mai univoce, mai necontradictorii se vor putea impune tendinţele estetice generale, cu atît mai puţin veleităţi personal-particulare vor putea împiedica desfăşurarea lor. Deja la această întrebare, şi cu atît mai mult la cele următoare e de menţinut în centrul atenţiei caracterul concret al legăturii dintre individ şi grup social (deci tocmai amintitul caracter întîmplător). Deoarece chiar şi atunci cînd acest caracter întîmplător domneşte, nu putem sub nici un motiv să socotim persoana privată ca de sine stătătoare din punct de vedere social. Dimpotrivă chiar în astfel de cazuri ea este poate mai tiranic şi mai necondiţionat supusă forţelor sociale. Numeric, în acest fel ia naştere între omul-particular şi curentul social un raport pur abstract, în cadrul căruia ceea ce există de fapt individual în om este practic suprimat, fără ca prin aceasta să fie desfiinţată particularitatea sa din sfera general-socialului, reprezentativ-socialului. Poate lua naştere mai curînd un amestec al uniformismului abstract cu un cult al extremei particularităţi; să ne gîndim la dominaţia modei în societatea contemporană, care adesea este legată cît se poate de strîns de o cultivare intensă a hobby-urilor. Capitalismul supradezvoltat impune, atît prin mărfurile aruncate pe piaţă cît şi prin cultivarea atracţiei faţă de acestea, o particularitate abstractă energic intensificată, care, tocmai în domeniul care ne interesează în acest moment modifică din punct de vedere calitativ caracterul comenzii sociale.

Fără a intenţiona diminuarea semnificaţiei acestei schimbări radicale, trebuie totuşi recunoscut că în cadrul ei perpetua, desigur, mai mult sau mai puţin latent existenta contradicţie dialectică dintre generalul-social şi particularul-personal capătă o dezvoltare deosebită, îndreptată în sensul unei schimbări calitative. Întreaga istorie a arhitecturii demonstrează că cerinţele impuse de latura vitală a omului îşi trag fertilitatea estetică tocmai din generalitatea concretă a acesteia. Comenzile care îşi au obîrşia în pura particularitate a vieţii private pot exprima din punctul de vedere a acesteia dorinţe oricît de îndreptăţite: convergenţa lor cu cerinţele estetice ale unui spaţiu exterior şi interior apropiat omului va avea întotdeauna un caracter întîmplător. Astfel Riegl spune despre construcţia privată de locuinţe din Evul Mediu: « Nu se poate spune că le-ar fi lipsit constructorilor medievali simţul pentru semnificaţia estetică a fundamentalei legi arhitectonice a simetriei: acolo unde puteau folosi simetria, fără a altera prin aceasta necesitatea practică, o şi aplicau. Dar acolo unde cumpănirea abilităţii practice se ridica împotriva simetriei, aceasta din urmă era părăsită fără ezitări, ca fiind de importanţă minoră ». Ştim din analizarea arhitecturii ce rol important joacă simetria în evocarea unui spaţiu adecvat şi propriu omului, cu cîtă spontaneitate s-a impus în cele mai diferite stiluri, deoarece prin semnificaţia covîrşitoare a ordinii pe care o exprima vizual, în care se exteriorizează stăpînirea omului (societăţii) asupra forţelor naturii, toate determinările indirect legate de om ca individ — să ne gîndim la problematica dreapta-stînga — sînt pur şi simplu măturate din cale. E de datoria istoriei de artă să urmărească diversele căi prin care se impune acest principiu, de exemplu în Renaştere sau în Baroc; e clar însă că nici în structura catedralelor romanice sau gotice nu joacă un rol analog cu cel din construcţia privată.

Se remarcă astfel o diferenţă principială, dacă o comandă socială este îndreptată în mod direct social asupra creării unui spaţiu, sau dacă aceasta urmează un drum ce ocoleşte prin conştiinţa de sine individuală a unei persoane private, caz în care succesul postulatelor estetice depinde de cît de determinat social este acest individ, în iminenţa lui. Acest moment al caracterului întîmplător legat în mod necesar cu particularitatea se transformă în capitalism într-o calitate socială specifică.

Este clar că aceste tendinţe trebuie să se manifeste mai univoc decît în configurarea spaţiului exterior în cel al spaţiului interior şi în adaptarea lui la cerinţele vitale ale individului privat. Riegl dă şi aici în continuarea ideii sale deja citate o imagine desluşită: « Şi nu diferit de faţade se proceda pe atunci în organizarea interioară a caselor medievale. Patul cel mare era aşezat în colţul cel mai comod, soba în acel loc în care încălzea cu cel mai ridicat randament, dulapul din perete acolo unde conţinutul său se cerea a fi la îndemînă. Fiecare din aceste mobile constituia, cum s-ar spune, un individ arhitectonic pentru sine; nici una nu ţinea socoteală de cea alăturată sau de cea opusă, nici un fel de lege fundamentală estetică nu guverna întregul ».

Este de altfel tot una dacă socotim denumirea de « individ arhitectonic » dată mobilelor ca potrivită sau greşită, sigur este însă că — în opoziţie cu multe preconcepţii contemporane — căutarea unei organizări spaţial unitare, evocatoare de spaţiu, a unui interior apare în viaţa privată mult mai tîrziu, mult mai încetinit decît la acele spaţii ce sînt prevăzute nemijlocit şi în exclusivitate pentru folosinţă publică. Această diferenţă e fundamentată pe acele necesităţi care trebuie să dea posibilitatea respectivelor spaţii (şi obiectelor care întregesc şi împodobesc aceste spaţii) să mulţumească oamenii, care le creează pentru ei înşişi, şi, strîns legat de aceasta pe felul în care folosirea lor e stabilită de către oameni. La analiza spaţiului arhitectonic interior, atrăsesem atenţia că la clădirile care se ridică pentru scopuri publice folosirea lor e legată necesar şi organic de o viaţă în acest spaţiu, de o capacitate corespunzătoare a acestuia de a impresiona. Spaţiul interior, căruia omul privat îi dă naştere în interesul unor scopuri indispensabile pentru cursul vieţii sale şi de aceea imperios particulare, are într-un stadiu primar cu mult mai puţin de a face cu un spaţiu generator de evenimente. Un asemenea spaţiu interior are putinţa, cum bine arăta Riegl, să materializeze complet funcţiile sale pentru viaţa omului privat, fără a ţine seama în vreun fel de o evenimentare vizuală a spaţiului unitar. Omul care activează în acest spaţiu, indiferent dacă lucrează, doarme, mănîncă etc., foloseşte spaţiul şi obiectele care sînt integrate într-un mod pur practic, în sensul vieţii de toate zilele, care (. . .) statuează o relaţie nemijlocită între alegerea unui scop şi instrumentul capabil de a-l realiza.

Principial diferit funcţionează acest raport la nivelul spaţiilor determinate pentru scopuri publice. Omul care pătrunde într-o biserică pentru a lua parte la o slujbă, care îndeplineşte într-o sală de consiliu, de judecătorie etc. funcţiile sale factic antepreciazate, procedează desigur în mod nemijlocit la fel de practic în sensul vieţii de toate zilele, ca şi în cazul exemplelor private deja analizate. Şi este absolut posibil — acesta conform amintitului mod de existenţă al arhitecturii ca producător al unei realităţi — ca întreaga activitate să se consume în această realizare a unor cerinţe pur practice. Pentru noi este importantă în acest caz numai opoziţia existentă în folosirea de către om a configuraţiilor publice şi private ale spaţiului; pe de o parte o convergenţă a emoţiilor generale cu prezenţa şi activitatea omului în chiar acest spaţiu; pe de altă parte o reducere a spaţiului la utilitatea sa nemijlocit practică (evident, e vorba aici de o înţelegere abstractizantă a celor doi poli). Căci pe de o parte pot lua naştere anumite emoţii prin intermediul unei activităţi publice chiar şi într-un oarecare spaţiu complet neutru din punct de vedere estetic — sală de tribunal, adunare etc.; tot aşa pot lua naştere şi prin folosirea practică a spaţiilor private senzaţii estetice sau, după cum vom vedea, pseudo-estetice. Principial important este tocmai faptul că aceste emoţii demonstrează în primul caz o legătură necesarmente estetică cu o organizare arhitectonică a

spațiului, în timp ce legătura este obligată în cel de-al doilea caz să rămînă întîmplătoare. Principiul diferențiator este deci modul de folosire a spațiului și al obiectelor care îl umplu. În cadrul public utilizarea poate conduce tendința estetică spre o realizare palpabilă, devenind astfel veriga concretă între spațiul creat ca factor conducător al evocării și receptivitatea subiectivă a indivizilor participanți.

Faptul că o prezență în spații a căror semnificație de origine s-a pierdut istoric complet sau cel puțin pentru un mare număr de oameni este totuși capabilă să evoce nealterat asemenea trăiri vizuale, spațiale, demonstrează că în respectivele spații unitatea general-estetică continuă să aibă efect și după dispariția funcțiilor eliberatoare a trăirilor originare, în condiții social istorice — principial de orice natură — radical schimbate. Folosirea unor spații utilizabile și create exclusiv în scopuri private este tocmai o negare a acelor momente estetice sau pseudo-estetice care puteau fi remarcate la prima vedere la însuși acel spațiu sau la obiectele care îl mobilează sau chiar îl decorează. Un dormitor se folosește pentru dormit, în acest caz însă hotărîtoare va fi atmosfera curată, liniștea, construcția corespunzătoare a patului și nu modul constructiv-vizibil și decorativ etc. al acelui pat sau funcțiunea sa în evocarea unui spațiu. La fel se întîmplă și cînd se deschide un dulap, se trage sertarul unei comode etc. În înfățișarea sa se prezintă această stare de lucruri în cazul veselei. Există cazuri în istorie în care un castron sau o farfurie să fie decorate cu imagini care în sine sînt frumoase și de valoare. Folosirea lor la mîncare, de exemplu turnarea unui sos le anulează literalmente caracterul estetic, tocmai pentru cel care le folosește corespunzător scopului lor. (...) Asemenea obiecte trebuie deci retrase din uz, transplantate într-o rezervație de tip muzeal pentru ca eventuala lor natură estetică să poată fi pusă în evidență. Nu ne este permis să folosim aici analogia lor formală cu picturi și statui. Acestea există în sens estetic exclusiv ca centre evocative ale unor trăiri vizuale; « utilizarea » lor se consumă în conformitate cu natura lor în această funcție; făcînd abstracție de ea, pictura rămîne o bucată de pînză ajunsă inutilizabilă din cauza petelor de vopsea. Dar patul sau dulapul, farfuria sau vaza sînt — la fel ca și clădirile — obiecte reale. Acest caracter de realitate, comun obiectelor de arhitectură și artă aplicată, trebuie avut în vedere înainte de toate dacă se vor a fi înțelese corect deosebirile lor fundamentale. Trăsăturile comune se întind însă și dincolo de constatarea unei realități abstract-generale. Am pornit în analizarea arhitecturii de la două forme dezantropomorfizante de reflectare diferite dar strîns legate între ele; abia mimesisul antropomorfizant poate duce la condiționarea estetică a spațiului arhitectural. Ambele forme de reflectare, atît aceea care creează posibilitatea prelucrării tehnologice a obiectelor în cauză, cît și aceea care conduce la o stabilire de scop condiționată social și determinînd concret complexul dintîi, le vom regăsi în artele aplicate.

Prima diferență hotărîtoare este aceea că la un nivel primar nu este vorba de o creare a unui spațiu, ci de alcătuirea unor obiecte izolate, care, în conformitate cu regula, nu sînt chemate să umple un spațiu pregătit pentru ele, ci sînt plasate într-un spațiu care, într-o anumită măsură, le primește în mod întîmplător. Universalitatea comenzii sociale este în acest caz cel puțin în mod excepțional diminuată, accentul ei este deplasat în direcția particularității. Dar deja faptul că e vorba de obiecte de utilitate cotidiană oferă reflectării dezantropomorfizante, care își face aici simțit efectul, noi și importante determinări. Mai întîi dispare necesitatea dezvoltării ei în sfera pur științificului, caracter care, după cum am văzut, a jucat un rol de prim ordin în dezvoltarea arhitecturii. Aici sînt cu totul suficiente, ca linie de bază a dezvoltării istorice, acele generalizări, acele tendințe de dezantropomorfizare care obișnuiesc să caracterizeze meșteșugurile. Am putea să spunem că tocmai aici este domeniul în care, într-o vecinătate neantagonică cu arta, meșteșugul manual s-a menținut cu cea mai mare îndîrjire.

Natural, noua fază a industrializării introduce pe larg și în acest caz relațiile de fabrică și împreună cu ele o crescîndă receptare științifică a realității, în scopul de a dezvolta o tehnologie corespunzătoare rentabilității. Fără a aprofunda deocamdată schimbările survenite cu această ocazie, trebuie să remarcăm că în acest fel nu se înlătură opoziția principială a artelor aplicate față de arhitectură. Căci acea reflectare științifică a realității care stă la baza arhitecturii se referă la problemele fundamentale ale relațiilor omului cu o ambianță naturală: forțele care cu ajutorul pătrunderii esenței și efectului lor sînt supuse scopurilor umane devin atît în sine, în natură, cît și pentru noi, în cadrul vieții oamenilor, de-a dreptul hotărîtoare; prin descoperirea posibilității de aplicare a echilibrului lor începe o nouă secțiune în istoria umanității. De aceea mimesisul artistic reproducător vizual-evocativ a unei asemenea contradicții dintre forțele naturii și echilibrul ei transformat în statică poate sta la temelia unei arte înalte. Din această cauză, și stabilirea scopului tehnologic, care concretizează acest prim complex și se raportează concret la societatea umană, trebuie să aibă un caracter colectiv, profund general, astfel încît mimesisului estetic îi rămîne « doar » sarcina să transforme aceste două generalități prin activitatea lui de reflectare într-o particularitate antropomorfizantă. Acest patos al ambelor generalizări lipsește la artele aplicate. Desigur și aici, ca în orice activitate pe care omul o întreprinde, e vorba de o cunoaștere a însușirilor acelor obiecte, materiale, instrumente etc. cu care are de a face în cazul respectiv. Tocmai de aceea pentru cunoașterea lor, pentru posibilitatea lor de folosire în viața de toate zilele sînt însă cu totul suficiente experiențele obișnuite. Deoarece obiectul nu posedă în mod obiectiv un patos, nici reflectarea lui nu poate fi patetică.

Este vorba evident și aici de o victorie obținută de gîndirea umană asupra forțelor naturii. Dar această victorie nu este una fatalmente decisivă, ci este una din mulțimea acelora care se cuceresc zi de zi în asemenea lupte corp la corp. În acest fel nu se elimină în nici un caz accentul său emoțional, dar acesta capătă un caracter calitativ diferit, față de arhitectură; bucuria, mîndria, etc., resimțită în fața acestor realizări nu se ridică pînă la nivelul patosului general-socialului ci rămîne o piesă constitutivă a vieții cotidiene. Aceasta are ca urmare faptul că forma și conținutul afectelor născute cu această ocazie rămîn împămîntenite în zona personalității individuale care desigur, în același timp, este și membră a unei stări, clase, popor etc. Caracterul ei general se exprimă ca o înrudire internă a infinit-multilateralelor particularități, ca un principiu comun intrinsec fiecărui mod de expresie în parte, delimitîndu-l social istoric. Atît practic-tehnologic cît și emoțional fiecare obiect de acest fel se orientează înspre acea persoană particulară în a cărei viață cotidiană el figurează nemijlocit în această dublă calitate.

Ca urmare, aici, individualitatea nu se anulează în generalitate, ca în arhitectură ci, dimpotrivă, înaintează spre centrul interesului ca o categorie originală și capabilă de a defini obiectivitatea concretă. Această opoziție categorială se conturează obiectiv și subiectiv, în ambele domenii în acest fel: în compoziția arhitectonică fiecare detaliu trebuie să fie anulat pînă la distrugerea unei încă atît de relative existențe de sine stătătoare, iar subiectul confruntat cu asemenea opere funcționează prin efectul său originar în primul rînd și predominant ca participant la o comunitate, fapt care desigur nu va nimici în nici un caz caracterul individual al evocatelor sale senzații, acordîndu-le — în cadrul posibilității subiective a respectivei personalități — o tendință de mișcare în sensul dinspre particular spre general-social. (Chiar și în trăirea pur estetică a operelor arhitectonice este observabilă — sublimată sau palidă — această tendință). Dimpotrivă, generalitatea inerentă produselor artelor decorative este raportată la obiectivitatea obiectelor izolate, de o natură abstractă; ceea ce înseamnă că, indiferent dacă tradiția, convenția, moda, etc. devin determinante pentru un caracter general, ea poate fi desprinsă din compararea diferitelor opere născute sub aceeași influență socială. Faptul că observatorul exersat într-o oarecare măsură poate remarca de obicei de la prima vedere asemenea similitudini, că e foarte adesea capabil să precizeze, tot de la o primă analiză, ce loc ocupă exemplarul dat în cadrul speciei sale, nu poate schimba nimic la această structură. Deoarece generalul este desprins doar în urma unei comparări a exemplarelor izolate, deci nu reprezintă neapărat și nemijlocit o percepere a unui moment al obiectivității concrete, ca în cazul arhitecturii, se formează o diferențiere calitativă a structurii celor două grupe. (...)

Lipsește deci aici acel patos al generalului care pentru arhitectură este atît de decisiv caracteristic, și anume într-un dublu sens: atît ca o opoziție de echilibru față de importante forțe ale naturii cît și ca stabilire a unui scop care privește o societate luată ca întreg. De aceea cunoașterea realității obiective și folosirea ei tehnologică pot rămîne nestingherite pe treapta modului de gîndire cotidian: aplicarea metodelor științifice în epoca mașinilor nu schimbă nimic fundamental, această porțiune a stării de fapt chiar și atunci cînd acest caracter întîmplător domnește; nu putem, sub nici un motiv să socotim persoana privată ca de sine stătătoare din punct de vedere social. Dimpotrivă, chiar în astfel de cazuri ea este poate mai tiranic și mai necondiționat supusă forțelor sociale. Numeric în acest fel, ia naștere între omul-particular și curentul social un raport pur abstract, în cadrul căruia ceea ce există de fapt individual în om este practic suprimat, fără ca prin aceasta să fie desființată particularitatea sa din sfera general-socialului, reprezentativ-socialului. Poate lua naștere mai curînd un amestec al uniformismului abstract cu un cult al extremei particularități; să ne gîndim la dominația modei în societatea contemporană, care adesea este legată cît se poate de strîns de o cultivare intensă a hobby-urilor. Capitalismul supradezvoltat impune, atît prin mărfurile aruncate pe piață cît și prin cultivarea atracției față de acestea, o particularitate abstractă energic intensificată, care, tocmai în domeniul care ne interesează în acest moment, modifică din punct de vedere calitativ caracterul comenzii sociale.

Traducere de MARIUS TĂTARU
(din « Specificul esteticului », vol. I partea a II-a)

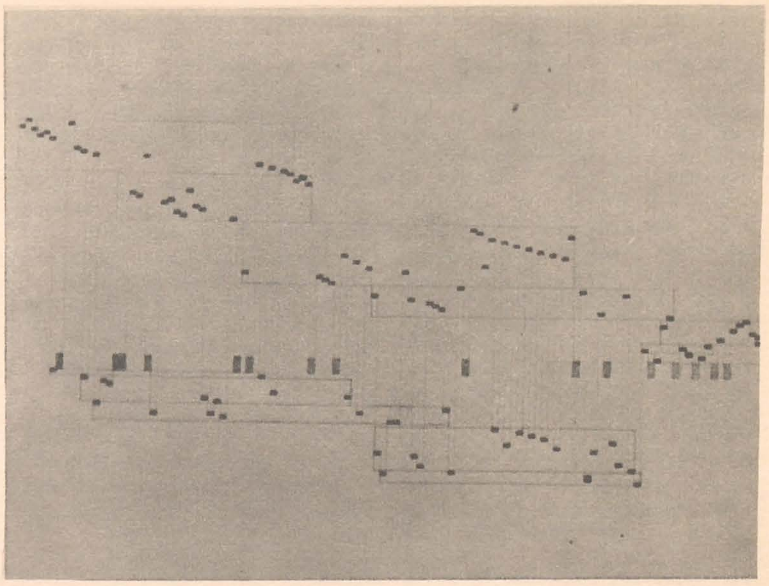
Sub titlul „Spectacol“ se va scrie despre plastica scenei și a ecranului, plecînd de la ideea că artele care conlucrează aici rămîn totuși voci distincte. Filmul căruia îi dedicăm aceste coloane, făcut în 1961 și vizionat la noi în 1968, a rămas de o nealterată actualitate, ca moment antologic din istoria valorilor plastice născute în cea de-a șaptea artă.

Faptele se petrec într-un mare hotel, un fel de palas internațional, imens, baroc, cu un decor fastuos dar înghețat: un univers de marmure, de coloane, de rame în stuc, de lambriuri aurite, de statui, de servitori cu atitudini încremenite. O clientelă anonimă, politicoasă, fără îndoială bogată, lipsită de ocupație, urmărește cu seriozitate, dar fără pasiune, regulile stricte ale jocurilor de societate (cărți, domino), ale dansurilor mondene, ale conversației goale sau ale tragerii cu pistolul. Înlăuntrul acestei lumi închise, înăbușitoare, bărbați și femei par deopotrivă victimele unei vrăji, întocmai ca în acele vise în care te simți ghidat de o ordonanță fatală, căreia ar fi tot atît de van să pretinzi a-i modifica cel mai mic detaliu cît a căuta să fugi.

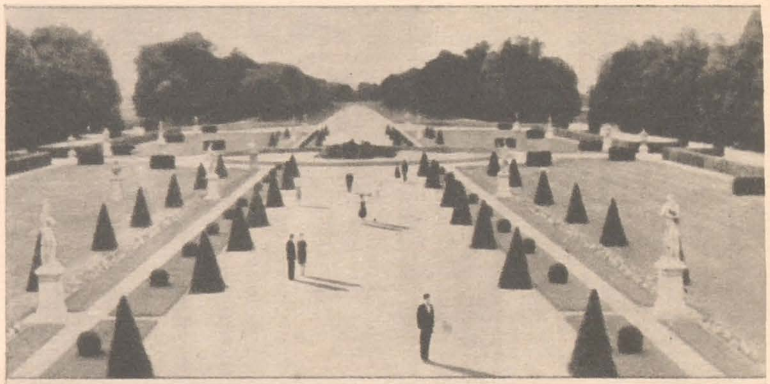
Un necunoscut rătăcește din sală în sală — rînd pe rînd pline de o lume gravă, sau pustii, trece printre uși, întîmpină oglinzi, străbate coridoare care nu se mai sfîrșesc. Urechea sa înregistrează frînturi de frază, la întîmplare, ici și colo. Privirile sale trec de la un chip fără nume la un alt chip fără nume. Dar ele revin neîncetat la cel al unei tinere femei, frumoasă prizonieră poate încă vie a acestei colivii de aur. Și iată că el îi oferă imposibilul, ceea ce părea a fi cel mai imposibil în acest labirint în care timpul e ca și suspendat: îi oferă un trecut, un viitor și libertatea. Îi spune că s-au întîlnit deja, el și ea, acum un an, că s-au iubit, că acum se reîntoarce la acest rendez-vous pe care ea însăși l-a fixat, și că o va lua cu el.

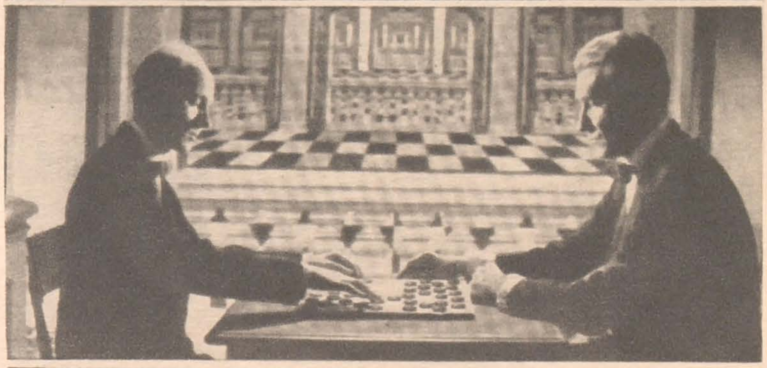
Necunoscutul este un banal seductor? Este un nebun? Sau poate confundă numai două chipuri? În orice caz, tînăra femeie începe prin a lua lucrurile ca un joc, un joc ca oricare altul, cu care nu-ți rămîne decît să te amuzi. Dar omul nu rîde. Obstinat, grav, sigur de această poveste trecută pe care o dezvăluie încetul cu încetul, el insistă, aduce dovezi . . . Și încetul cu încetul, ca și cum ar regreta, tînăra femeie cedează din teren. Apoi începe să-i fie frică. Devine mai rigidă. Nu vrea să părăsească această lume falsă, dar care îi dă un sentiment de siguranță, lume care îi aparține și cu care s-a obișnuit, și care pentru ea e reprezentată de un alt bărbat, tandru și distant, dezabuzat, care are grijă de ea, și care poate este soțul ei. Dar povestea pe care o deapănă necunoscutul capătă din ce în ce mai mult trup, irezistibil; ea devine din ce în ce mai coerentă, din ce în ce mai presantă, din ce în ce mai adevărată. Prezentul, trecutul, de altfel, au sfîrșit prin a se confunda, în timp ce tensiunea crescîndă dintre cei trei protagoniști creează în mintea eroinei fantasme de tragedie: violul, omorul, sinuciderea . . . Apoi, deodată, ea va ceda . . . De fapt, ea a și cedat, încă de mult. După o ultimă tentativă de a se smulge încă, o ultimă șansă pe care o lasă păzitorului ei de a o relua, ea pare să accepte a fi cea pe care necunoscutul o așteaptă, și de a porni cu el către ceva, ceva fără nume, ceva-altceva: dragostea, poezia, libertatea . . . sau, poate, moartea . . .

ALAIN ROBBE GRILLET
Cahiers du Cinéma no. 123 din 1961



Schemă de cadru





PERSUASIUNEA SPAȚIULUI

„ANUL TRECUT LA MARIENBAD“

Am vrut să punem în mișcare alt mecanism decît acela al spectacolului tradițional, un fel de contemplație, de meditație, duceri și reveniri în jurul unui subiect. Voiam să ne găsim cumva ca în fața unei sculpturi pe care o privești sub un anume unghi, apoi sub altul și de care te îndepărtezi, de care te apropii...

ALLAIN RESNAIS

În ceea ce urmează supun meditației cîteva aspecte pe care le prezintă filmul. Sînt desigur interpretări subiective, una din cele multe posibile, din acea polivalență și ambiguitate sugestivă intenționată chiar de realizatorii lui. Mi-a plăcut să văd în el reconstituirea unei imagini spațiale a amintirii, sau dacă vreți, a închipuirii. Pentru că în fond aici e vorba de o proiectare în prezent, ba chiar în viitor, a unui trecut imaginar. « Memoria » care pare să intervină aici nu este decît o memorie fictivă, impusă prin persuasiune. La fel, amintirile sînt plăsmuite de la un cap la altul prin persuasiune ca și prin autopersuasiune. Filmul este de fapt o incursiune în actul psihic al fantazării. Dar, convertită în imagini și trăire, fantazarea aceasta cunoaște niște dimensiuni, niște

adîncimi și întinderi niciodată limitate, niciodată precise, niciodată concrete, deși sugerate întotdeauna de o imagine vizuală sau auditivă, puternic prezentă. Și de încă ceva: de mișcare, de ritmul lent și continuu al deplasării. Constatăm că există o viteză a memoriei, a amintirii, a închipuirii, viteza cu care facem să se construiască și desfășoare irealitatea. Dacă vreți, viteza visului, a reveriei. Resnais ne permite, prin ceea ce realizează cu *Marienbad*, să vorbim fără teamă despre o sugestivitate narativă a irealului. Iar această sugestivitate este prin excelență spațială, cu toate că — într-un anume sens — temporală. Căci timpul evenimentelor lui Resnais este confundibil și reversibil, viitorul se substituie trecutului și viceversa, sfîrșitul reîncepe de fiecare dată, momentele particulare ale existenței fac parte dintr-o succesiune, virtual infinită, de reluări, de porniri de la capăt. Or, toate aceste plecări din nou străbat niște spații, înaintează într-un decor, suferă îmbrățișarea unor bolți sau se bucură de deschiderea unor zări, într-o continuă înaintare, înainte, înainte, mereu înainte, cînd la dreapta cînd la stînga, cînd sus, cînd jos, urcînd sau coborînd trepte, devinînd și revenind, dar mereu înainte, curgere lentă, fără încotro, întocmai ca gîndul, ca închipuirea, ca țîșnirile visului, interferiri continue de realitate și non-realitate. Pe drept cuvînt s-au făcut analogii cu Dos Passos, cu Faulkner, cu Joyce.

Spațialitatea de care vorbesc nu este numai vizuală, ci și sonoră, o sonoritate care dublează efectele vizualității constituind cu aceasta o indestructibilă unitate. Itinerariile pe care le străbatem odată cu povestitorul, sau cu eroii filmului, sînt deopotrivă presărate de clar-obscurul luminii, ca și de cel al șoaptei. Totul e șoaptă, mai tare, mai slabă, adiere narativă a unui glas cînd înăbușit de catifele și plușuri, cînd amplificat de golul odăilor, necontenit expresie a rezonanței interioare a gîndului, a închipuirii. Și totul e în același timp culoare (în sensul în care variațiile de semiton, de la alb la negru, înseamnă culoare), joc rătăcitor între luminos și întunecat, între clar și confuz, între palid și apăsat, cu străfulgerări, uneori, de alburi aproape pure, imaculate, întocmai ca desperările gîndului care forțează memoria, care — din golul depărtării — trezește amintirea. Și din nou sugestia este spațială, căci palorile aparțin infinitului, ceața evocă străvederea în spațiul nedefinit și totuși perceptibil. În ultimă instanță, metaforic vorbind, grisaillurile nu sînt decît niște cețuri, intermediare spații cenușii între hotarele infinitului, împletite cu șoapta și cu sensurile ei. « Mereu uși, mereu culuare, mereu ziduri, mereu grădini, nu știam tot ce trebuia să străbatem », mărturisește la un moment dat glasul șoptit al povestitorului. Și tot el spune, la început: « O dată în plus, înaintam singur de-a lungul acelorași culuare, prin aceleași săli pustii, de-a lungul acelorași coloane, acelorași galerii fără ferestre, treceam pe sub aceleași porticuri, alegîndu-mi drumul la întîmplare, în labirintul unor itinerarii asemănătoare. » Un spațiu circumscris și totuși infinit, pentru că rotund ca sfera.

Nu e totuși singurul cu care ne întîlnim, deși acesta este de fapt spațiul cel mai caracteristic trăirii interioare. Există în filmul lui Resnais și acel spațiu întins al grădinilor, abstractizat asemenea unei table de șah împărțite în patrate albe și negre pe care evoluează pionii închipuirii, suprafață auster geometrizată, straniu veghiată de puncte, piramide și linii, cu perspective care poartă privirea pînă la marginea universului. Totul în tăcere și pustietate, într-o defilare lentă a privirii contemplatoare și interogative. Ca și culuarul, ca și zidul, ca și plafoanele, ca și oglinzile, ca și candelabrele, ca și scara, grădina nu este decît un simbol spațial, o altă «formă», un alt «obiect» capabil să traducă realitatea dimensiunilor onirice, să dea corp imenselor intervale parcurse de solii reveriei.

Există echivalențe sufletești ale clar-obscurului, valori ale lui, afective, cu care Resnais își alcătuiește registrul sugestiv, întocmai cum un muzician recurge la claviaturile pianului. Privind și trăind filmul, te simți pătruns, răscolit dar parcă și limpezit, de muzicalitatea alternanțelor sale de alb și negru, de modul cum cromatica sa împrumută rezonanța gravă a bemolurilor. Forma, culoarea, mișcarea cu ele laolaltă — nu în zadar i-au fost necesare lui Resnais șerpuirile barocului în tot acest cadru — sînt în *Marienbad* stimulentele prime ale imaginației, mai mult încă decît întreaga supozabilă tramă a filmului cu multiplele ei soluții. Înfloriturile stucului, că e vorba de aplice, de rame, de plafoane, de cadre de oglinzi, cochetăriile lui baroce nu sînt decît meandre călăuzitoare, în spațiu, ale închipuirii noastre. La fel cum, pe alte coordonate decît cele pur spațiale, un alt excitant al acestei închipuiri îl constituie stranietatea. Sînt stranii și sugestive, de o revelatoare concretețe a realului trăirii interioare, acele efluorescențe ale subconștientului, acele instantanee imaginare sau memoriale, traduse plastic prin acele fulgerări ale amintirii, frînturi albe de secundă. Pe întreg parcursul filmului albul joacă un rol prin excelență metaforic. Însuși povestitorul evocă la un moment dat, în șoaptele sale, « marea de pene, albă » a trupului femeii iubite, imagine de durată aproape infinitesimală, poate cea mai frumoasă din tot cuprinsul realizării lui Resnais și care se leagă atît de fidel cu cuvintele prin care Robe-Grillet își sfîrșea introducerea vorbind de acel ceva fără nume, poate dragostea, poate poezia, poate moartea; imaginea femeii moarte, cu aripile despletite pe podea, asemenea unei păsări care înainte de a se prăbuși a bătut pentru ultima oară spațiul într-o supremă evocare a infinitului.

RADU BOGDAN

DESPRE LABORATOR

În legătură cu această rubrică s-au formulat de către unii cititori nelămuriri. Precizările de mai jos vin în întîmpinarea acestora.
Înregistrăm sub titlul « Laborator » efortul și inspirația prin care ies la lumină « semnele » timpului nostru. Vrem aici să surprindem artistul în plin travaliu — ideație și tehnologie — în postura lui de cercetător al disponibilităților sensibile. Scopul rubricii « Laborator » este de a înlesni circulația culturală a «documentelor» ce rezultă din cercetarea vizuală întreprinsă de acei artiști pe care-i interesează să propună profilul plastic al cotidianului; ierarhia « major » și « minor » e în acest caz inoperantă și metodic suspendată pentru a lăsa loc unui criteriu ce s-ar putea formula: « funcția contemporană a obiectului creat de artist ». Nu-i nevoie, pentru explicarea acestei atitudini, să pomenim cuvîntul avangardă; abuzul ce se face de acest termen trezește întrebarea — care s-a și formulat — dacă o avangardă se poate ea însăși recomanda astfel, înainte de a se fi verificat ca atare prin stagiu istoric. «Laborator»-ul pe care-l propunem nu-i nici locul în care se scornește ex-centricitatea, în care se cultivă surpriza pentru sine; «Laborator» e, la antipodul « turnului de fildeș », un cadru în care se elaborează ipoteze despre expresia actuală și prospectivă **a spiritului, tehnicile de realizare a imaginii noastre oglindite. De aceea își găsesc aici locul experimentatori (nu experimentaliști, nu cei pentru care « a încerca » e o condiție suficientă și perpetuă) de forme care reprezintă emergența valorilor estetice imaginate azi. În « Laborator » pot deci sta, paradoxal dar nu și incoerent, opere prospective, invenția de forme alături de opere-sinteză, soluții specific actuale, de continuitate a tradițiilor. Întrucît «Laboratorul» e deci locul unde se dezbat temele vieții culturale a oricărui ins « pentru care lumea vizuală există », îl invităm pe acesta — profesionist, amator sau consumator — să ne scrie despre imaginile propuse în rubrică: rubrică de sondaj — loc unde se testează acuitatea stimulilor artistici care se nasc sub zodia « contemporaneității ».**

A.

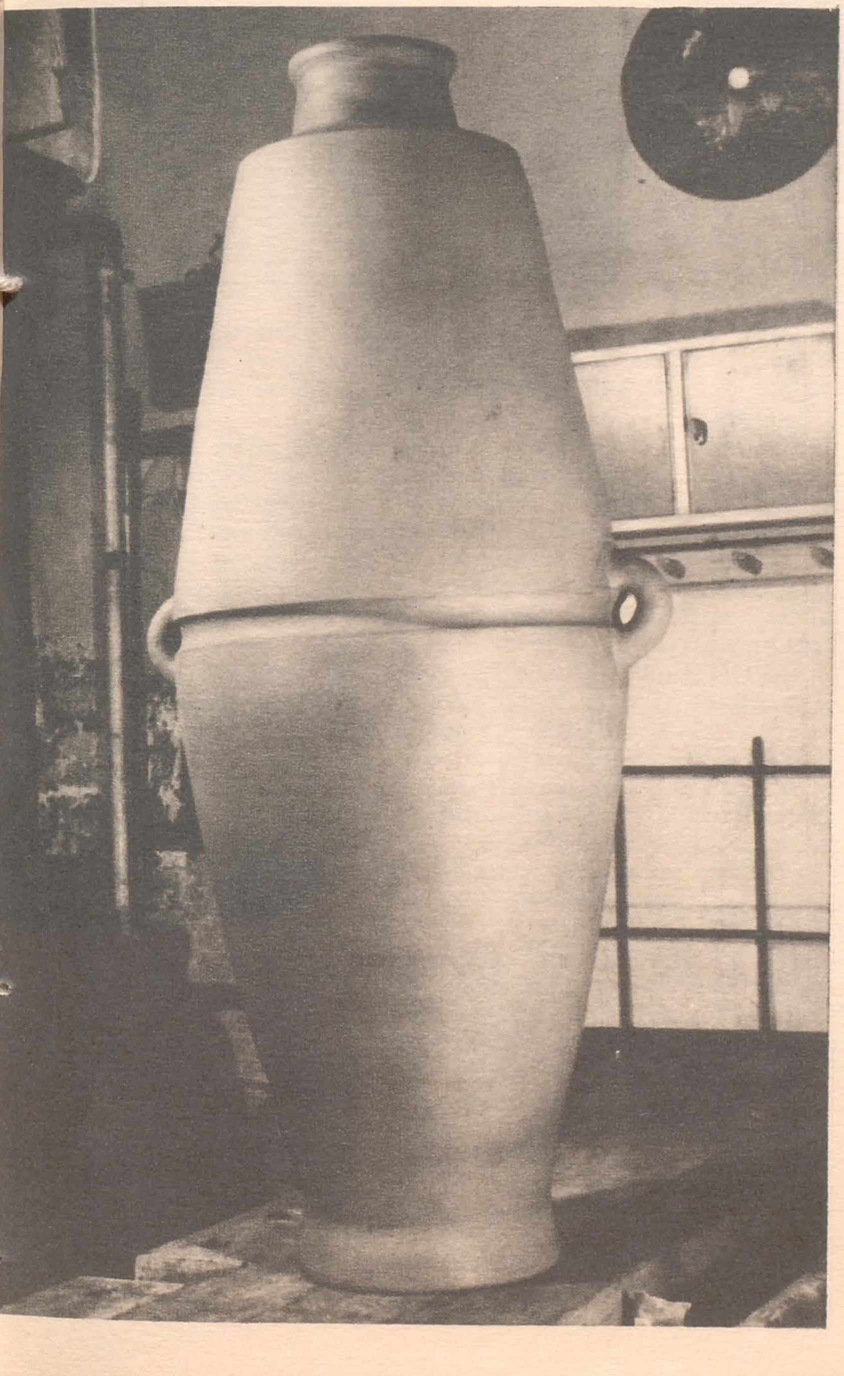
FLAVIU DRAGOMIR

Arta lui Flaviu Dragomir este reflexul unei acute conştiinţe autohtone. Unor lucrări care sînt de nicăieri şi de pretutindeni (hibridizări ale importului nediscriminator de inovaţii), el le opune creaţii ce exaltă un sentiment românesc al formei. Delicatele gresii de ieri sau monumentalele vase ceramice de azi ascund sub echilibrul şi puritatea lor severă o consumpţie de o obstinaţie patetică întru strădania de a realiza o ceramică modernă, dar «de aici».

Vasele acestea monumentale, cu mişcarea lor ascensională de lujer, ale căror proporţii impecabile au ceva din «idealitatea coloanei», exercită magia unor amfore dezgropate, a unor urcioare ţărăneşti fabulos dimensionate. Dar şi a unor «obiecte» contemporane cu virtuţi ambientale, a căror superbă anfiladă sub cerul marin al Costineştilor va crea spaţii cu valoare plastică.

Născute din nostalgia unor «Urformen», din fuziunea între dimensiunea umană a Eladei, rigoarea abstractă a Bizanţului, căldura şi rafinatul simţ al măsurii ale artei noastre rural-patriarhale, vasele lui Flaviu Dragomir sînt «construcţii» în care atemporalitatea participă la cea mai vie actualitate. Pentru că demersul creator reflectă rigoarea gîndirii şi gestului unui artist al epocii, capacitatea de a împinge epurarea formei pînă la asceză. Complexele relaţii dintre elementele care generează forma, raporturile de proporţionare, materia însăşi sînt supuse unei discipline stringente în vederea obţinerii acelor rafinat-elegante, inimitabile siluete a căror expansiune în spaţiu înnobilează atmosfera. Şi astfel, paradoxal, sub semnul măsurii clasice, al unei ordini apollinice, este pusă în lumină o esenţă de o tulburătoare modernitate. Numele ei: austeritate.

OLGA BUŞNEAG



MUZEUL DE ARTĂ TOPALU

S-au împlinit zece ani de la înfiinţarea acestui prim muzeu sătesc de artă plastică. Doctorul Gh. D. Vintilă a donat cea mai mare parte a colecţiei sale — 228 de lucrări din totalul de peste 300 de piese de pictură, grafică, sculptură — satului în care s-a născut. Casa părinţilor, o vreme învăţători ai şcolii din comună, adăposteşte acum muzeul închinat amintirii lor. De la inaugurare (23 August 1960) şi pînă în prezent muzeul a avut aproape 60.000 vizitatori.

Cînd cumpăra, în 1920, un peisaj marin de Tonitza doctorul Gh. D. Vintilă debuta într-o activitate de colecţionar care avea să dureze mai bine de patruzeci de ani. Astăzi, la vremea aducerilor-aminte, colecţionarul Vintilă (n. 1898) nu este numai un povestitor de întîmplări (de tipul « întîlnirile mele cu. . . ») — ce are darul reconstituirilor nepărtinitoare şi netrucate, umor, autodistanţare ironică — ci, ca muzeograf principal al Muzeului de artă Constanţa, se preocupă, neobosit, de tot mai buna punere în valoare a muzeului de la Topalu.

O diferenţă esenţială, ca « program estetic », faţă de celelalte colecţii constituite între cele două războaie mondiale nu există; poate doar o mai stăruitoare aplecare spre pictura impregnată de « spiritul locului », de peisajul dobrogean. Ambiţia unui rezumat cronologic, de « mică istorie a picturii româneşti » a introdus în colecţie şi o serie de lucrări cu valoare mai mult documentară, mai curînd complezenţe decît prezenţe (Th. Aman, Sava Henţia, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, G. D. Mirea, Ştefan Luchian, Ipolit Strîmbu, Abgar Baltazar). Fără îndoială, piesele de rezistenţă ale colecţiei sînt cele semnate de Tonitza, Ştefan Dumitrescu, Pallady, Dărăscu, Şirato, Iser, Steriadi, Ressu, Vasile Popescu, Dumitru Ghiaţă, Ciucurencu.

Peisajele dobrogene pictate în 1957 de Virgil Almăşan, Ion Biţan, Constantin Crăciun sînt ultimele lucrări intrate în colecţie.

Lucrările de sculptură aparţin lui Dimitrie Paciurea, Cornel Medrea, Ion Jalea, Oscar Han (care a fost, mult timp, « consilierul artistic » al colecţionarului), Tudor Gheorghe.

Orientarea cîtorva personalităţi artistice poate fi, în linii generale, desluşită chiar din piesele expuse; despre a căror creaţie nu are rost, acum, să se repete adevăruri de mult cunoscute. Preferăm să atragem atenţia asupra unor lucrări — fie de mare valoare, fie dintre cele ce reuşesc să deconcerteze, contrazicînd « imaginea » cu care ne-a obişnuit un artist, fie dintre cele aparţinînd unor pictori « uitaţi » cu prea mare grabă. Sînt de amintit o « Doamnă spaniolă » de Iser — autor şi al unui interesant desen în tuşuri colorate şi acuarelă (Joc de copii) de o ciudată atmosferă « art nouveau » — apoi Sabin Popp (Dunărea la Cernavoda), Traian Cornescu (Turci la cafenea). În expunerea muzeului se mai află tablouri semnate de Aurel Băeşu, Adam Bălţatu, Nicu Enea, Dan Ialomiţeanu, Alexandru Padina, Samuel Mützner, Alexandru Satmari, Teodorescu Sion etc.

Trebuie adăugat şi aportul acestui muzeu în organizarea retrospectivelor unor artişti precum şi a expoziţiilor româneşti în străinătate.

P. S. Cu totul remarcabil printre publicaţiile editate de muzee este catalogul Muzeului de artă Dinu şi Sevasta Vintilă, Topalu (secţie a muzeului de artă Constanţa), tipărit cu prilejul sărbătoririi a 10 ani de existenţă. Catalogul, întocmit de Florica Postolache, devine un instrument de lucru util cercetătorului artei româneşti.

MIHAI DRIŞCU

NICOLAE DĂRĂSCU: Balcic — acuarelă

ISER: Doamnă spaniolă — ulei

TRAIAN CORNESCU: Turci la cafenea — ulei

România revoluționară

Unul din cei care ne-au păstrat chipul veacului

CONSTANTIN DAVID ROSENTHAL

Există în cultura română, ca în toate culturile ce au cunoscut o evoluție viguroasă, organică, o corespondență clară între domeniile de creație ale unei epoci, mărturisind existența unui profil spiritual unic, diferit manifestat, potrivit însușirilor personale, de oamenii în care el s-a întrupat și prin care a rămas fixat în memoria secolelor viitoare. Incontestabil, Ștefan al III-lea al Moldovei n-ar fi fost Ștefan cel Mare numai cu cele 47 de legendare războaie, fără extraordinara lui capacitate de a cataliza și stimula geniul artistic al unui veac de glorie și forță creatoare. Artele, științele și literele au dat marilor momente ale istoriei aura de legendă și perenitate. Cel mai extraordinar personaj care s-a urcat pe podiumul istoriei universale — Napoleon — putea crede că faptele sale singure sînt deajuns pentru o epopee, și totuși nimeni ca el n-a fost mai preocupat de legenda lui plastică. Nu realizăm în suficientă măsură cît datorează sentimentul nostru despre trecut, vibrația noastră la amintirea faptelor și eroilor lui, unor pictori, arhitecți, sculptori, miniaturiști cunoscuți sau necunoscuți, dar este suficient să ne închipuim Moldova lui Ștefan numai cu amintirea Vasluiului și Războienilor, fără zidurile Sucevei, Putnei, Pătrăuților și Voronețului, pe Neagoe Basarab fără Curtea de Argeș, cu celebra frescă de înfățișare imperială, pe Mihai Viteazul fără tablourile lui Franken sau Sadeler, pe Tudor Vladimirescu fără imaginea lui Aman.

Neîndoios, în toate marile epoci, artele au dat, mai mult chiar decît literatura la care nu toți aveau acces, sinteza veacului, au fost simbolul lui, unitatea de măsură a armoniei sau dizarmoniei, a oboselii sau avîntului înnoitor. Artiștii au fost, nu o dată, prin instinct, istorici mai mari decît istoricii (avem oare o mărturie despre Napoleon care să întreacă Eroica lui Beethoven?) și poeți mai sugestivi decît poeții. Tocmai de aceea niciodată mijloacele mecanice — filmul și fotografia — nu vor putea lua locul marelui creator în această misiune de plăsmuitor al unei imagini pentru eternitate despre vremea sa și oamenii timpului său, după cum mașina electronică cea mai perfecționată nu va putea înlocui imprevizibila scînteie genială a minții și simțămintelor umane. O epocă istorică redusă la fotografii, fără artiștii capabili să-i tîlcuiască, trecîndu-le prin propria ființă durerile și bucuriile, aspirațiile și idealurile, emoțiile și gîndurile, este moartă pentru memoria umanității și orice glorie care nu reușește să-și găsească ecou într-un pictor, sculptor sau muzician de geniu rămîne cenușie și searbădă.

Mi-am permis să însemn aceste cîteva gînduri la împlinirea a 150 de ani de la nașterea lui Constantin David Rosenthal, unul din acei pictori de la 1848 care merită, în amintirea și cinstirea noastră, un loc în rînd cu Bălcescu și Kogălniceanu, Alecsandri, Bolintineanu și Alexandru Ioan Cuza. Exaltată și stîngace uneori, retorică dar sincer incandescentă, cultivînd narațiunea directă și simbolul încărcat de semnificații, opera acestor pictori — Negulici, Iscovescu, Tattarescu, Rosenthal etc. — este indisolubil legată de lupta politică și socială, de literatura și știința vremii lor. Culorile și gesturile umane pulsează în același ritm care zvîcnește în fraza lui Bălcescu și în destinul lui, în poezia unui Alecsandri, în cuvîntările și proclamațiile de mai tîrziu ale lui Kogălniceanu și Cuza. Poate niciodată în istoria modernă a poporului nostru creatorii, indiferent de talentul și arta practicată, de la diplomație la pictură, n-au fost mai solidari, dincolo de toate măruntele fricțiuni omenești, în efortul de a zămisli, prin gest, cuvînt și imagine temeliile și sufletul unei națiuni, conștiința de sine, avînturile și acțiunile cu care această națiune a lovit în porțile viitorului ferecate cu trei lacăte imperiale.

Pentru ca simetria între gest, cuvînt și imagine să fie perfectă, fiecare și-a dat jertfele ei — pe Rosenthal, primul căzut, pe Bălcescu și pe Alexandru Ioan Cuza.

Destinul lui Constantin David Rosenthal, care calcă prima oară pe pămîntul românesc la 22 de ani, spre a deveni una din cele mai sincere și mai patetice expresii ale pașoptismului nostru, este pilduitor pentru intensitatea și forța de simpatie cu care se afirma în lume voința poporului nostru de a-și « croi o altă soartă ». Un Caudella, Wachmann, Carol Davilla, înaintea lor un Vaillant, dascăl de revoluționari, au fost cuceriți și modelați la fel de duhul pămîntului, devenind oameni ai locului prin dăruirea deplină unei cauze care era aceea a renașterii unei națiuni. Penelul lui Rosenthal a dat chip aceleiași sfinte febre, a dat chip speranțelor, luptei și credinței în viitor cu care a pășit în istorie generația lui Bălcescu, Kogălniceanu și Cuza. Lui și prietenilor sau colegilor săi le datorăm acea istorie în imagini a unui timp eroic, din care azi intuim ceea ce a fost atmosfera făuririi României moderne.

Rosenthal a trăit cu intensitate anii pregătitori ai marii ridicări de la 1848, a participat direct la evenimentele revoluționare și a suferit exilul alături de colegii săi. Dintre cei ce erau izgoniți de evenimente pe alte meleaguri, unde aveau să pregătească evenimentele de la 1859, niciodată n-aveau să se mai întoarcă Bălcescu, Elena Negri și Constantin David Rosenthal. Închis de poliția din Budapesta, torturat pentru manifestele revoluționare găsite asupra lui după ce fusese suspectat și urmărit pentru trecutul său revoluționar, el moare în Pesta la 23 iulie 1851. Versiunea oficială suna sarcastic: « s-a spînzurat în celulă », una din variantele lui « fugit de sub escortă ».

Rosenthal a zugrăvit acea Românie rupîndu-și cătușele pentru care a pus în joc întreaga sa existență. Opera și viața lui stau zidite în temeliile istoriei și conștiinței noastre moderne alături de ale acelora care și-au înscris opera și viața sub semnul creației și destinului lui Bălcescu, legate de același mortar al încrederii în « România revoluționară. »

DAN ZAMFIRESCU

A T E L I E R

CONSTANTIN FOAMETE

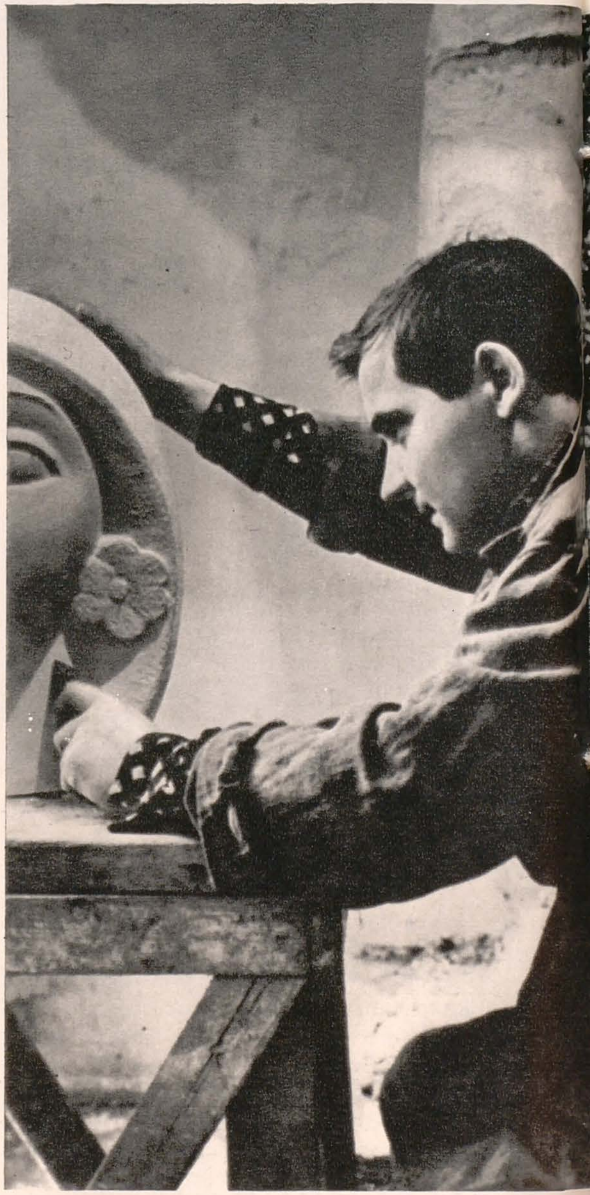
Sculptor. Născut la Soroca, la 8 decembrie 1932.

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1958).

Din 1958 participă la expozițiile de stat și alte manifestări colective.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 Leningrad, Moscova; 1968 — Cracovia; 1970 — Geneva

Lucrări de sculptură monumentală: 1968 — Vlaicu Vodă — Curtea de Argeș; 1968 — Fata moșneagului și a babei — Parcul Herăstrău București.



1 | 2 | 3

1. Visare — lemn
2. Vlaicu-Vodă — piatră (Curtea de Argeș)
3. Cap — piatră

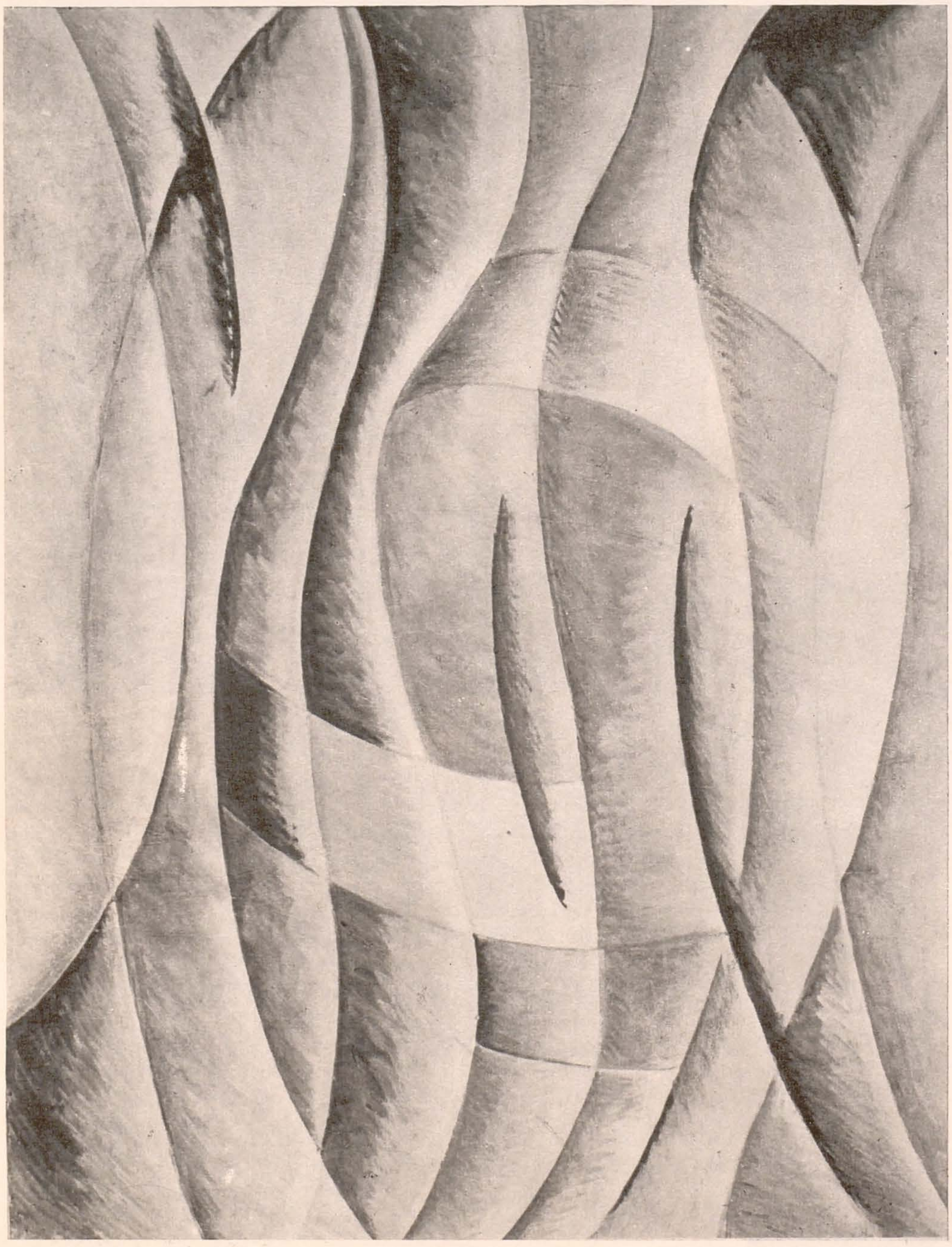
Se spune uneori că sculptura stă sub semnul limitelor sau constrîngerilor impuse de material — fie tradițional, fie furnizat de industria modernă. De fapt, aceeași relație există în fiecare meserie a artelor frumoase sau, în general, în orice meșteșug: relația firească dintre creator și materialul său. A vorbi de constrîngere, însă, îmi pare impropriu. Odată ce cunoști materialul, calitățile, proprietățile lui expresive, nimeni și nimic nu te mai poate constrînge. Materialul devine colaboratorul cel mai apropiat, coautor al operei. Cioplind înțelegi parcă mai bine structura pietrei, fibra și esența lemnului. Modelînd, transformi lutul, materialul cel mai amorf, în trainice forme. Important este să-ți cunoști colaboratorul. El însuși îți va ajuta să te exprimi. Atunci poți determina nașterea unei lumi. Despre trăinicia sau netrăinicia acestei lumi nu mai are a vorbi artistul. Vorbesc sculpturile, atîta cît vorbesc.

Anghelușcu

1. Spaţial X 25 — ulei
2. Spaţial X 32 — ulei
3. Spaţial X 14 — ulei
4. Spaţial X 62 — ulei

ATELIER

ANA EMILIA APOSTOLESCU



Pictor. Născută la 24 septembrie 1928, la Buciumeni (judeţul Dîmboviţa).

Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1953). A studiat cu prof. N. Dărăscu, M. H. Maxy, Al. Ciucurencu; Facultatea de litere şi filozofie din Universitatea Bucureşti (1947—1949).

Din 1955 participă la expoziţiile de stat şi la alte manifestări colective.

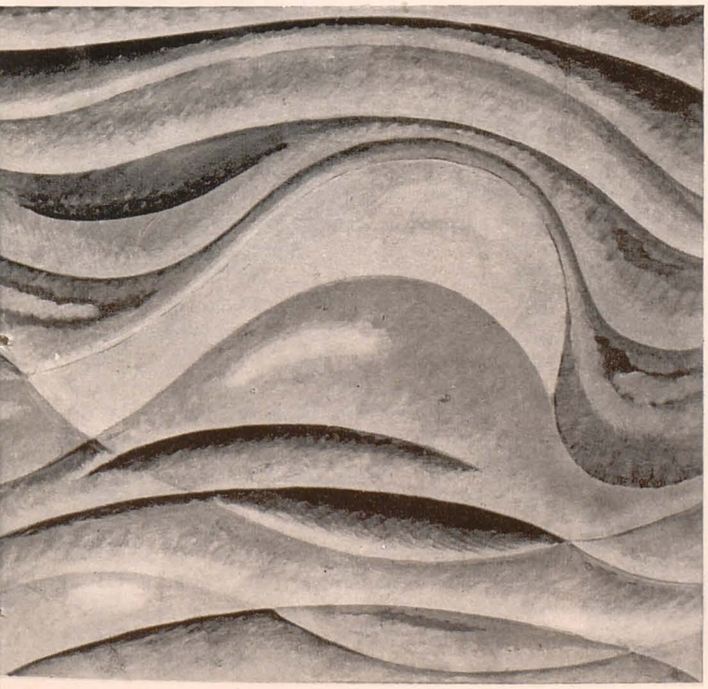
Expoziţii personale: 1959, 1966, 1968, 1969, — Braşov; 1966 — Bucureşti; 1968 — Redacţia « Astra », Braşov; 1969 — Braşov.

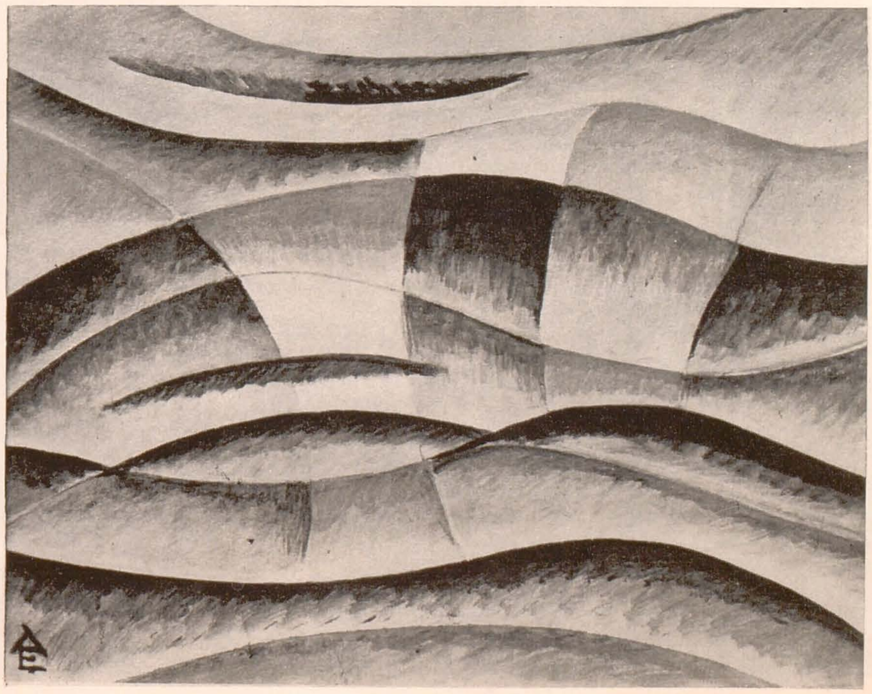
Participă la expoziţii de artă românească organizate în străinătate: 1969 — Laufen (R. F. a Germaniei); 1970 —Wiesbaden (R. F. a Germaniei).

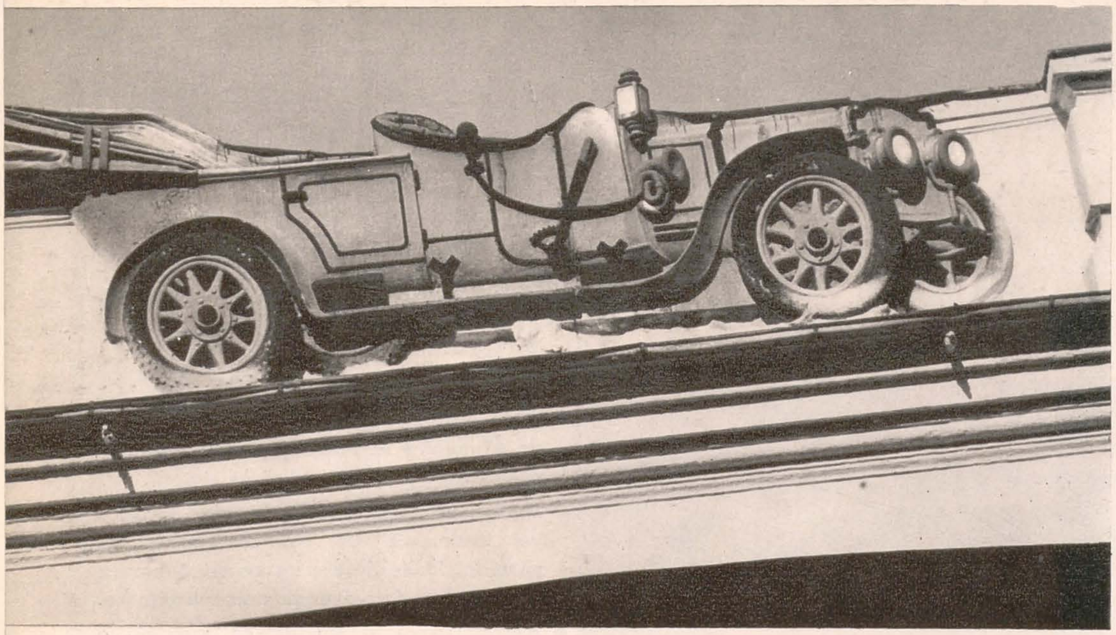
Premii: Premiul III pentru pictură al U.A.P., 1967.

- Pictura-i pentru mine o poartă deschisă către cunoaştere — în care fiecare zonă de « lumină » se cucereşte cu strădanie şi consecvenţă, de la analiză la sinteză.
- Înţeleg prin sinteză acea imagine artistică ce însumează cu claritate impresiile, părerile, ideile despre un anumit fenomen — conjugate într-o unitate convingătoare.
- Abstractizarea o înţeleg ca metodă, o metodă de eliberare faţă de prejudecăţi şi de promovare a formelor ce se încheagă conform unei logici intime, logică similară legilor din realitate.
- Sugerarea vizuală a legilor care explică şi pe care se bazează mişcarea în spaţiu demonstrează dependenţa « subiectivului » faţă de « obiectiv », implicit, tendinţa şi năzuinţa omului de a sesiza şi capta în formă proprie, personală, unitatea vieţii obiective.
- Impresie-optic-mişcare-fantezie sînt coordonatele în care mă înscriu, prin care doresc să exprim configuraţia universului în conştiinţa mea într-o ordine ne-mecanicistă.

Emilia Apostolescu







Geta Brătescu

O LINGURIȚĂ, UN PAHAR ÎNTORS ȘI UN ȘERVEȚEL DE DANTELĂ

Iată ce observăm astăzi: un ready-made iscălit de artist ca și mormîntul etrusc de la Cerveteri, pavoazat cu obiecte casnice (în mulaje de o perfectă exactitate), sînt deopotrivă sanctificări ale lucrurilor ce prelungesc ființa umană în viața aceasta — pentru cei vechi și în viața cealaltă. Diferența rămîne doar istorică, alte timpuri, altă civilizație. Îmi amintesc un obiect pop-art (foarte rafinată realizare coloristică) din expoziția artei belgiene (sălile Dalles), un cuier — ca o mică orgă, frecventă în casele protestante — pe care atîrna haina și o cască (sau lampă) de miner; obiectul evoca o lume, inclusiv perioada Borinage a lui Van Gogh. Arta « pop » americană reflectă violent realitatea americană și de aceea sintagmele ei adoptate în altă parte sînt ineficace. Incontestabil, pop-arta este o formă de realism, dar tulburător, contingent cu suprarealismul prin echivocul lui față de realitate. Viziunea « pop » nu este decît a aceluia care are capacitatea de a privi lucrurile ca *simptom;* poate fi a unui artist ca și a unui sociolog, etnograf, psiholog, filozof, om de știință. De altfel avînd în mînă cartea lui Mc. Luhan « The Medium is the Massage » ea mi s-a impus, în totalitatea ei, ca o operă pop.

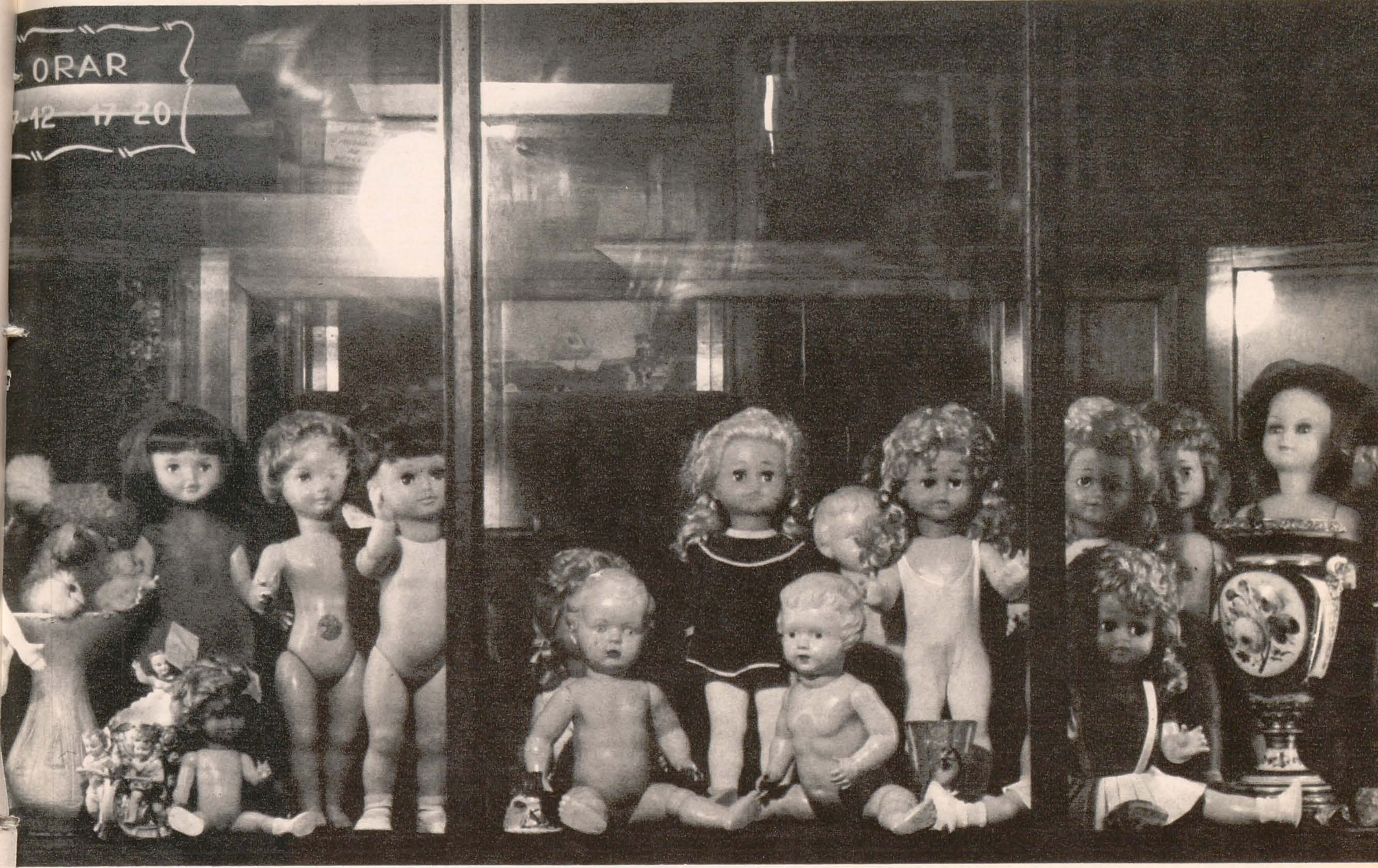
Îl citez pe Levi Strauss: « Sociologul își poate aduce contribuția la elaborarea unui umanism global și concret, marile manifestări ale vieții sociale avînd ca punct comun cu opera de artă faptul că se nasc la nivelul vieții inconștiente, în primul caz pentru că sînt colective, iar în al doilea, în ciuda faptului că sînt individuale; această diferență rămîne însă un factor secundar și este doar aparentă, pentru că unele sînt produse de *către* public, iar celelalte *pentru* public și că acest public este, pentru amîndouă, un numitor comun și le determină condițiile de formare. Așa că nu vom compara doar metaforic — așa cum s-a făcut atît de des — un oraș cu o simfonie sau cu un poem, pentru că de fapt au aceeași natură. Ceva mai prețios poate, orașul se situează la granița dintre natură și artificiu. Congregația de animale care își închid în limitele ei propria lor istorie biologică, modelînd-o în același timp cu toate intențiile lor de ființe înzestrate cu gîndire, orașul, ca geneză și formă, rezultă, în același timp, dintr-o creație biologică, dintr-o evoluție organică și creație estetică. El este, în același timp, obiect al naturii și subiect al culturii, individ și grup, trăit și visat, adică lucrul omenesc prin excelență ». (Lévy Strauss, Tropice triste)

Pentru o lume ce nu mai crede în nemurire, o lume a cărei piramidă este orașul, civilizația, pentru această lume, o infinitate de obiecte-reclamă, cutiile de conserve, sticla de coca-colla, roata de automobil suspendate pe fațadele clădirilor, constituie proiecția gigantică a existenței. *Reclama este eficace numai atunci cînd, pe un plan mai adînc, răspunde necesității omului de a absolutiza ceea ce-l reprezintă.* S-a vorbit despre relația dintre artă « pop » și reclamă. Cînd pictorul pune în centrul tabloului său o simili-cutie de conserve, el extrage din contextul utilului o expresie deja născută în fluxul curent al vieții și o citează într-un context de cultură. Deci, pop-arta este ridicarea la simbol a unei realități brute pe care să o numim mai comod, dar exact și fără pejorație, *expresie vulgară* (cum am zice latină vulgară).

★

La Jurilofca, sat mare pe malurile Razelmului, m-a găzduit nevasta unui marinar de cursă lungă pe vase comerciale. Gazda îmi deschise patru camere neumblate, păstrate ca un fel de muzeu, înțesate cu tot felul de obiecte. Iată inventarul: homari și crabi uriași scobiți de carne, lăcuiți și lipiți pe tipsii ornamentate cu melci minusculi, stele și arici de mare, cărți poștale ilustrate arătînd orașele de coastă între ceruri și mări sinilii, covoare de perete fabricate în Orientul apropiat, un fel de plușuri sintetice înfățișînd « Cina cea de taină », vînători de lei, turci răpind fecioare despletite; în mijlocul unui pat învelit cu mătase lucioasă, o păpușă mare, nemaivăzută, îmbrăcată în rochie lungă cu volane țepene, tot felul de bibelouri compuse din cochilii, flori de plastic cu stridențe acrilice, broșe și mărgele din strălucitoare metale și pietre ieftine, toate printre dantelele albe — lucrul Penelopelor dobrogene — înfoiate pe mese, la ferestre, pînă și pe pardoseala portocalie; icoane incastrate în centrul unor colțare, un fel de dulapuri cu sertărașe și cu mici coloane laterale vopsite în bronz; apoi fotografiile de familie, nunți și înmormîntări (mortul în coșciug descoperit), și prinse în rama oglinzilor, fotografiile marinarului: *el* mai tînăr pe punte în uniformă, *el*, portret fără chipiu, *el* matur în cămașă, cu părul fluturînd.

În fața acestei sintaxe de o perfectă coerență, dar, ca orice manifestare existențială, nu obli-



gatoriu pusă sub semnul bunului gust, am cîștigat noțiunea de *expresie vulgară*.

★

O *expresie vulgară* este și vitrina atelierului de reparat păpuși de pe str. Colței, vis-à-vis de spital. Sub iscălitură, această vitrină ar constitui un obiect « pop ». Aglomerate și înșiruite după înălțime, ca pentru cor, păpușile rețin trecătorul. Căci nimic mai lubric și mai macabru, nimic mai drăgălaș și mai antipatic decît mica făptură inertă, expunînd o anatomie rudimentară și aluzivă, executată din materiale ce imită țesuturile vii; atît de umană prin oglinda pe care « frumusețea » ei stanțată o deschide tuturor vîrstelor. *Expresii vulgare* sînt și camerele bătrînelor Bovary, camere în care inventarul unei vieți trecute, încremenit, înfruntă timpul de sub pulberea de praf.

Am putea spune că *expresia-vulgară-limită* este masca mortuară, înghețarea dincoace de prefacerile morții a ceea ce cu o clipă înainte am numit viață.

★

O individualitate, un tip de tiran megaloman, generos din orgoliu, obsedat de ideea de a stăpîni cu libertate absolută, libertate afirmată prin extravaganță și absurd, un fel de Caligula, se proiectează existențial și nu artistic într-o lume de obiecte bizare. Este vorba de prințul sicilian Pallagonia, al cărui parc și palat sînt descrise de Goethe în cartea sa « Călătorie în Italia »: « Caracterul respingător al acestor monstruozități, lucrate de mîntuială de cei mai ordinari cioplitori în piatră, crește și mai mult prin aceea că au fost sculptate în cel mai poros tuf de scoici; totuși, un material mai bun n-ar fi făcut decît să sporească lipsa de valoare a formei ». Apoi Goethe face inventarul supușilor de piatră: « Cerșetori, cerșetoare, spanioli, spaniole, mauri, turci, cocoșați, tot felul de indivizi degenerați, pitici, muzicanți. Pulcinella, soldați costumați antic, zei, zeițe, oameni îmbrăcați după vechea modă franceză, soldați cu cartușiere și jambiere, mitologie cu adăugiri grotești . . . » « Dar absurditatea acestei mentalități lipsite de gust », zice Goethe, « se manifestă în cel mai înalt grad prin aceea că pervazurile micilor case atîrnă toate oblic, de o parte și de alta, în așa fel că simțul nivelului și al liniei perpendiculare care face din noi cu adevărat oameni, formînd baza oricărei euritmii, e sfîșiat și chinuit ». Și mai departe: « Picioarele scaunelor sînt retezate inegal, astfel că nimeni nu se poate așeza, iar cît privește cele pe care te-ai putea odihni, intendentul te avertizează că au țepi ascunși sub tapițeria de catifea. În colțuri se găsesc candelabre de porțelan de China, care, privite de aproape, sînt formate din castronașe, căni, farfurioare și altele, lipite laolaltă ».

★

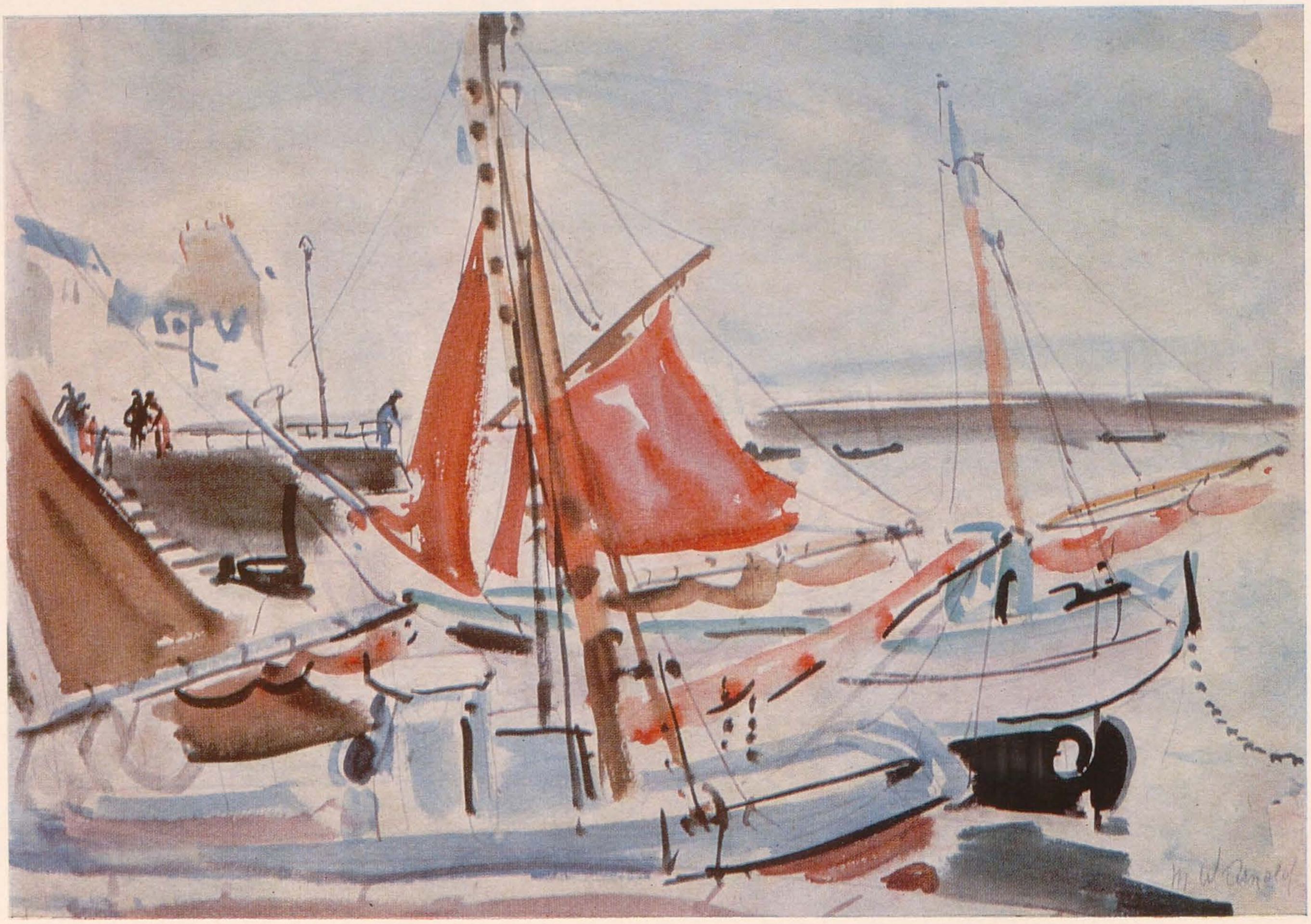
Arta și arta populară sînt, de fapt, ipostaze ale aceluiași proces de abstragere, de ridicare la universal. Tot așa este pop-arta (cu mijloacele ei ce nu țin de tehnicile tradiționale, uneori aparținînd mai mult scenografiei decît picturii sau sculpturii). Tot așa arta naivă, doar eliptică de cultura tehnică a artei și de istoria artelor. Pentru arta populară determinanții lucrează lent și orb de la generație la generație structurînd într-un anume fel actul abstragerii; pentru artă determinanții lucrează virotic asupra acelui individ bolnav de genialitate, condamnat la o nesățioasă abstragere. *Expresia vulgară* se află în afara acestora. Ea este un act de viață, materializarea unei anume trăiri și nu decantare. Ustensilele unei bucătării constituie pentru gospodină prelungirea firească a ființei ei; putem cita astfel atelierul unui meșter, uzina, orașul, camera de locuit, la urma urmei tot ceea ce constituie lumea noastră înconjurătoare. Sfera *expresiilor vulgare* coincide așadar cu sfera tuturor obiectelor prin care noi ne prelungim în natură, chiar și natura însăși atunci cînd ea este recunoscută ca un obiect cîștigat.

Cum recunosc lucrul anonim în sfera *expresiilor vulgare?* Cînd încetează această linguriță să mai fie o simplă bucată de metal răsucită anume pentru a mă putea ajuta cu ea? În momentul în care simt că această linguriță e prelungirea mîinii mele, că ea este, pentru alterabilul meu trup, o falangă eternă care mă va perpetua și în timp *.

De aceea scot lingurița din contextul ei uzual, o așez sub un pahar întors și totul pe un șervețel de dantelă. Acum să apară artistul !

* În „Muntele vrăjit" copilul privește cu venerație și spaimă cupa din care au băut generațiile de bunici.

UN POET AL TRANSPARENȚELOR



M. Arnold: Vedere din port — acuarelă

Marii artiști care au gustat cupa dulce a recunoașterii în timpul vieții sînt puțini. Nici Arnold nu face excepție; deși lucrările sale în cadrul confruntărilor cu publicul, cu prilejul diverselor expoziții, au fost primite, în general, cu căldură și interes, calitatea operei n-a fost însă pe deplin recunoscută decît după dispariția prematură a artistului. Articolele și studiile publicate în ultimii ani au dat la iveală valorile deosebite ale unei creații care, dezvăluindu-se cu o anumită parcimonie în fiecare tablou, este sesizantă de-abia cînd e receptată în totalitatea ei. Expoziția retrospectivă deschisă sub auspiciile Muzeului de Artă al Republicii are un caracter revelator, luminînd dimensiunea artistică reală a operei lui Arnold, bogatele ei calități estetice. Expoziția ne redescoperă o operă pe care, apreciind-o cu obiectivitatea creată de trecerea anilor, o găsim de o mare profunzime și de un cuceritor inedit. Nu putem decît lăuda această inspirată inițiativă care echivalează cu un mare act de cultură.

În general, cînd formulăm judecăți de valoare sîntem ispitiți să procedăm cu spirit de prudență. În cazul lui Arnold elogiul trebuie rostit, însă, fără reticență, cu convingere fermă, pentru că opera ne dezvăluie un artist de o deosebită forță de expresie, izvorînd dintr-o sensibilitate și o intuiție artistică deosebite, validate printr-o tehnică de maestru. Arnold este unul dintre cei mai mari acuareliști români și, în orice caz, cel mai complet. Genul acuarelei cunoaște în plastica noastră o tradiție bogată, ilustrată de nume prestigioase, prin realizări de densă substanță estetică. Luchian, Tonitza, Șirato, Pallady, Lucian Grigorescu au conferit genului prestanță, valorificîndu-i pe larg proprietățile specifice. Îndrăznim să spunem că, în această strălucită constelație, Arnold este primus inter pares, decantînd mijloacele de comunicare ale genului cu rafinată subtilitate, atingînd o virtuozitate caracteristică realizărilor durabile.

Desigur Arnold n-a abordat numai acuarela. În expoziție sînt prezentate și uleiuri, fiecare în parte fiind valori notabile. În comparație, însă, cu creația acuarelistului, acestea pălesc. Pictorul n-a izbutit să se elibereze de tutela acuarelistului, a cărui viziune se resimte în fiecare ulei. Cum s-ar fi dezvoltat pictorul? Ar fi izbutit să dobîndească independența și fizionomia stilistică proprie genului? Sîntem înclinați să răspundem afirmativ. Cert este, însă, că destinul tragic a întrerupt o activitate artistică despre care nici măcar nu putem spune că ar fi atins apogeul, consemnînd supremația acuarelistului.

Exegeții săi au făcut diverse asociații între opera lui Arnold și creația unor celebre nume ale plasticii mondiale: Dufy, Matisse, Derain, dar mai ales Marquet. Evident, apropierile sînt posibile, deoarece artistul a trăit multă vreme în ambianța artistică pariziană, iar forța de seducție a acestor maeștri era dintre cele mai puternice. Nici un artist nu-și poate ignora predecesorii și contemporanii, dar semnul heraldic al adevăratului creator îl constituie puterea de a se sustrage influențelor directe, lecția acestora constituind doar un imbold pentru a-și structura o viziune artistică proprie; Arnold nu-i un epigon, stilul său e de neconfundat, diferențiat chiar în contextul acelora cu care a fost asemuit. El rămîne în plastica noastră o figură deosebită, originală, autorul unei opere căreia fiecare nouă « lectură » îi dezvăluie alte valențe.

Un lirism intens, dezvăluit, însă, cu o delicată discreție, o sete funciară de viață și lumină, un umanism transmis fără ostentație sînt comunicate într-o viziune stilistică în care noblețea limbajului se îmbină cu accente discret expresioniste; impulsuri temperamentale pun o pecete irepetabilă asupra armoniilor sugestive ale liniilor și culorilor. Trasată cu spontaneitatea care-i inerentă genului, dar e în același timp intimă particularitate a artistului, linia arcuiește conturul imaginii cu o simplitate care trădează o neobișnuită forță de sintetizare. Asociațiile de linii, comunicînd în ciuda facturii lor discontinui, nu redau, ci reconstituie realitatea, reinterpretînd aspectele fenomenale, descifrîndu-le esența. În fiecare acuarelă se simte zvîcnirea pensulei care înscrie în secvențele caligramelor o stare de spirit proiectată asupra naturii. Arnold posedă darul de a surprinde în instantaneele sale confluența dialectică dintre efemer și permanent, secreta mișcare universală, desenul ritmînd pulsul calm, neistovit al vieții.

Culoarea este un factor de completitudine al grafiei, contribuind la trasarea conturului, dar avînd și funcția de a transcrie atmosfera operei. Deși a practicat cu dezinvoltură portretul și natura statică, Arnold rămîne în primul rînd un peisagist apt să surprindă culoarea locală, fie a sudului torid, a Veneției patinată de vreme, fie a Senei inefabile sau a cețoaselor peisaje englezești. Transparențele luminii, nuanțate cu rafinament cromatic, oferă identitate peisajelor, conturează specificitatea cu o vervă poetică în care se exprimă o molipsitoare plăcere a descrierii; pentru că Arnold este un poet al luminii, al reverberațiilor diafane, dar în egală măsură și un poet al apelor, a căror fluiditate o sugerează cu notabil simț al materiei.

Arnold consemnează în plastica noastră, în mod incontestabil, un caz în care tehnica acuarelei este așezată în slujba unor mari virtuți artistice, de la care își trage suprinzătoarea forță expresivă.

BALCICA MĂCIUCĂ

VITALI NIKOLAEVICI GORIAEV

În sala Dalles a fost deschisă în luna noiembrie expoziția graficianului sovietic Vitali Nikolaevici Goriaev (n. 1910).

Elev al lui S. Gherasimov, D.S. Moor și A.A. Deineka la Institutul Poligrafic din Moscova (1929—1934), cunoscut desenator satiric (colaborator, din 1937, al revistei « Krokodil »), unul dintre organizatorii — în timpul celui de al doilea război mondial — al « Ferestrelor TASS », ilustrator de literatură pentru copii și tineret (M. Twain, V. Kataev, S. Marșak) fecund « reporter » al călătoriilor sale în străinătate (S.U.A., 1958; Franța 1959; Ceylon 1960—1961), V.N. Goriaev a fost distins cu Premiul de Stat al U.R.S.S.- pe anul 1967 pentru ilustrațiile sale la « Povestiri din Petersburg » de N. Gogol, realizate în 1965. Din 1969 este preocupat, nu întîmplător, de universul romanelor lui F.M. Dostoevski (în special « Idiotul »).

În expoziție, notațiile de peisaj și portret — din seria Abramțevo (localitate lîngă Moscova unde lucrează artistul) — par mai ales un exercițiu de promptitudine și laconism, obișnuită modalitate de « asuplare » a mijloacelor.

Contactul cu universul gogolian și, ca firească urmare, cu cel al lui Dostoevski (cărora, de altfel, specialiștii le-au depistat destule similitudini de situații, de stil) se face nu la nivelul pleonasmului plastic (adică ilustrația nu e, în primul rînd « ilustrativistă »), ci prin restituirea unor stări create de lectură (asemănătoare « rezumatului » camusian la opera lui Dostoevski: « existența este mincinoasă și eternă »).

Concluziile comentariului grafic al lui V.N. Goriaev se apropie, uneori surprinzător, de unele observații ale lui Iuri Tînianov: « Procedeul principal al lui Gogol în descrierea oamenilor este un procedeu de mască. Drept mască pot sluji în primul rînd veșmintele, hainele (de aici importanța pe care Gogol o acordă veșmintelor cînd face portrete). *Portretul însuși, subliniat în trăsăturile sale îngroșate, poate sluji drept mască* (s.n. — de exemplu în *Nasul*). Măștile pot fi comice sau tragice. Gogol are două planuri, unul tragic, solemn, celălalt comic, terestru ». În seria de « Dialoguri » după « Idiotul », V.N. Goriaev avansează în desprinderea de « litera » situațiilor și în adîncirea « spiritului » lor.

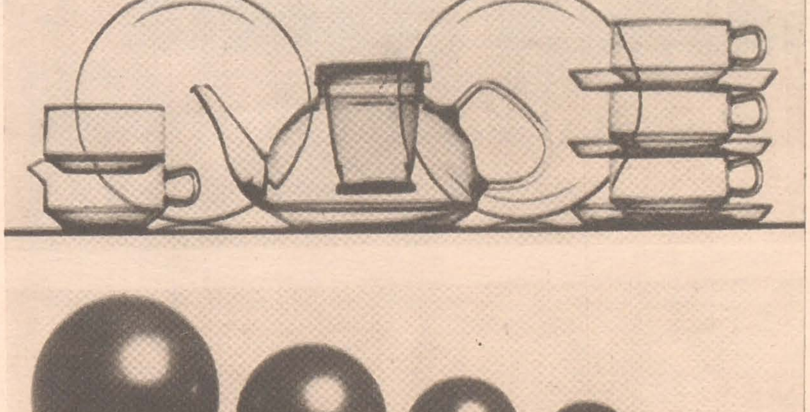
Ca formulă nouă, interesează și procedeul fototehnic prin care sînt realizate unele ilustrații.

M.D.

FUNCȚIONALITATE — FORMĂ — CALITATE

Expoziția de forme industriale din Republica Democrată Germană (deschisă în luna noiembrie în sala Dalles) oferă prilejul unei cunoașteri a întregului cîmp de acțiune al industrial design-ului în această țară. Sînt prezentate — aici apelăm la una dintre clasificările obișnuite în I.D. — obiecte de uz individual puțin supuse modei (microscop, telefon, veselă), obiecte de uz individual ce suportă modificările gustului (textile), precum și altele ce implică în diverse grade elementul afectiv-decorativ (mobile, jucării), obiecte de uz supraindividual, de absolută funcționalitate și nelegate de modă (proiecte sau fotografii de macarale, excavatoare), exemple de arhitectură industrializată (prin diapozitive).

În relația originalitate/universalitate, expoziția indică, de cele mai multe ori, estomparea posibilului caracter național sau regional (în felul mobilierului scandinav, de exemplu) în favoarea universalității ce vine din—cum spunea H. Read — « inevitabila omogenizare a produsului foarte difuzat ». Grija pentru nivelul calitativ (« Calitatea produselor industriale reprezintă expresia eficienței industriei unui stat și a nivelului atins de forțele sale de producție », se scrie în catalogul acestei expoziții organizate de Institutul Central de Proiectări al Oficiului German de Metrologie și Controlul mărfurilor în colaborare cu Ministerul Culturii din R.D.G.) este dublată de latura publicitară și autopublicitară a obiectului industrial. Remarcabile ca interes informativ sînt panourile ce prezintă activitatea celor cîteva centre de pregătire a specialiștilor în proiectarea obiectelor industriale; în R.D.G. învățămîntul superior pregătește, începînd din 1953, asemenea cadre. (Sînt expuse « programe-tip » și proiecte avînd diferite grade de complexitate).

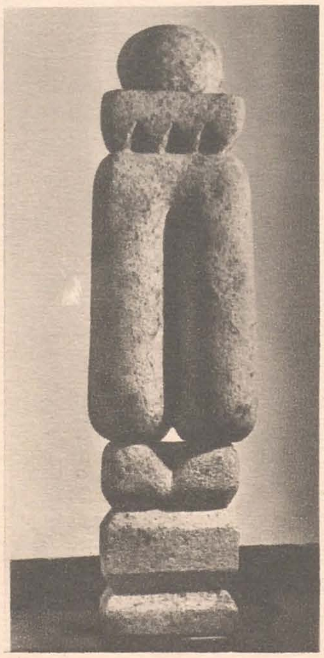


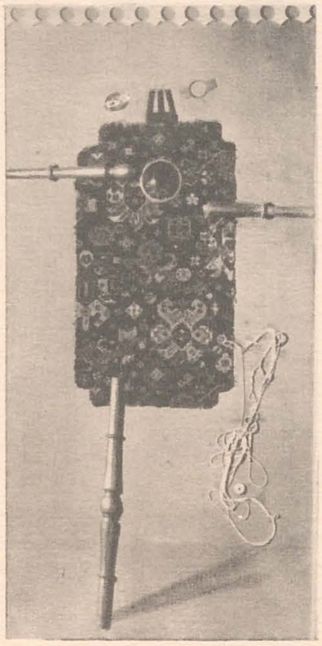
M.D.

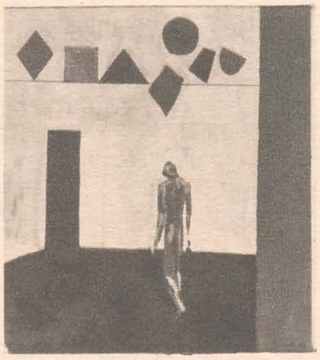
EXPOZIȚII DE GRUP

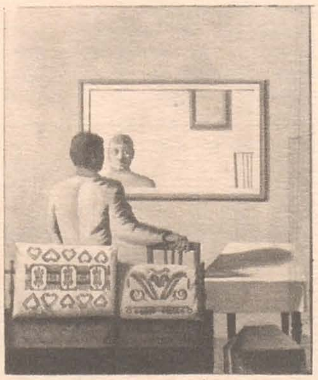
PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAVURĂ

Galeriile de artă Apollo. Septembrie. Au expus: Valentina Boștină (6 sculpturi în piatră și lemn); Ioan Donca (11 gravuri); Viorica Ilie (9 picturi în ulei); Constanțiu Mara (9 picturi în guașă) și Benone Șuvăilă (7 picturi în ulei).



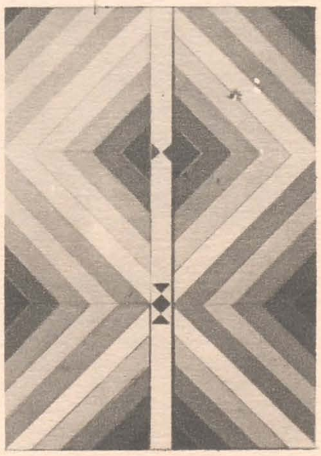






PICTURĂ, SCULPTURĂ, OBIECTE

Galeriile de artă Apollo. Octombrie-noiembrie. Au expus: Vasile Grigore — 15 lucrări de pictură în ulei; Eftimie Modâlcă — 8 reliefuri în lemn colorat, 2 desene în tuș și 2 colaje; Șerban Rusu — 4 sculpturi-mobil și 12 obiecte.



*

PICTURĂ, GRAFICĂ

Casa de Cultură a Sindicatelor din Mediaș. Septembrie-octombrie. Organizată de U.A.P. — Filiala Sibiu în cadrul festivalului *Cibinium*, '70, expoziția a cuprins 57 lucrări (pictură în ulei și acuarelă, gravură, monotipie, desen etc.), semnate de: Nicolae Barcan, Margareta Bischof, Lidia Bogoș, Sieglinde Bottesch, Rodica Chișu, Veronica Costea, Simion Costea, Angela Delmondo, Petre Dumbrăveanu, Simion Florea, Gabriela Florescu, Hans Hermann, Constantin Ilea, Veronica Iliescu, Nicolae G. Iorga, Vera Marcu, Ferdinand Mazanek, Mircea Popa, Gheorghe Pîrcălăboiu, Rhea Silvia Radu, Rudolf Schmückle, Trude Schullerus, Nicu Stancu, Febus Viorel Ștefănescu, Eugen Tăutu și Horst Zay.

*

PICTURĂ

Sala *Arta* din Brașov. Septembrie-octombrie. Au expus: Ion Gheorghiu — 7 lucrări de pictură în ulei; Ion Pacea — 9 lucrări de pictură în ulei; Mihai Rusu — 7 lucrări de pictură în ulei.

NEAGU GEORGESCU

AFIȘ

Galeriile de artă Amfora. Septembrie-octombrie. Prima expoziție personală. 16 afișe.

IULIAN GHEORGHIU

PICTURĂ și DESEN

Sala *Kalinderu.* Octombrie. Prima expoziție personală, cu 17 lucrări de pictură în ulei și acuarelă și 17 desene.

NICOLAE GROZA

PICTURĂ

Sala *Kalinderu.* Octombrie. A doua expoziție personală, cu 31 lucrări de pictură în ulei și tempera.

VIRGILIU DEMETRESCU DUVAL

PICTURĂ

Galeriile de artă *Orizont.* Octombrie. A doua expoziție personală, cu 18 lucrări de pictură în ulei.

SLAVU LEONARD

PICTURĂ, DESEN

Galeriile de artă Amfora. Octombrie-noiembrie. A șasea expoziție personală, cu 17 picturi în ulei, 4 picturi în guașă,

EUGEN ȘTEFAN BOUȘCĂ

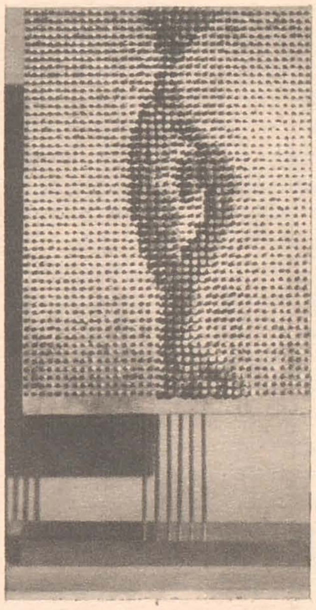
PICTURĂ

Sala *Victoria* din Iași. Octombrie. Au fost expuse 43 lucrări de pictură în ceracolor.

KASPAR TEUTSCH

PICTURĂ

Sala *Arta* — Brașov. Octombrie-noiembrie. Prima expoziție personală, cu 13 lucrări de pictură în ulei.



VIGH ISTVÁN

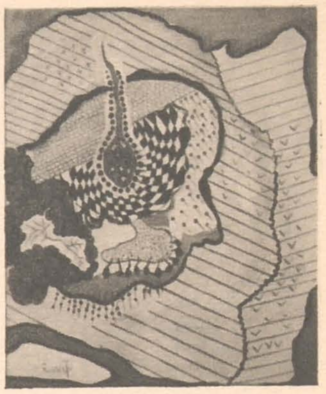
SCULPTURĂ, DESEN

Casa de cultură « Petöfi Sándor ». Septembrie-octombrie. A șasea expoziție personală — 30 desene executate în tuș pe pînză, din ciclul « Omul arbore », și 4 sculpturi în oțel inoxidabil și aluminiu.

IOAN ȘEU

PICTURĂ, SCULPTURĂ

Galeriile de artă din Craiova. Octombrie. Prima expoziție personală, cu 16 lucrări de pictură în ulei și 11 sculpturi.



TEODOR RUSU

PICTURĂ

Sala *Arta* — Brașov. Octombrie-noiembrie. Prima expoziție personală, cu 10 lucrări de pictură în ulei.

DAN HATMANU și NICOLAE CONSTANTIN

DESEN

Galeriile de artă din Iași. Noiembrie. Intitulată « Oameni de artă ieșeni », expoziția a cuprins 12 portrete (desen-creion) de Dan Hatmanu și 16 portrete (desen — conté) de Nicolae Constantin.

RÉSUMÉ

LA VITALITÉ DE L'ARTISANAT D'ART

L'artisanat d'art en Roumanie fait preuve d'une vitalité qui se nourrit de la tradition populaire. Un centre spécialisé s'est développé dans le cadre de l'Union des coopératives, qui a pour but de mettre en valeur cette production et en même temps de veiller à la pureté étnographique des anciens prototypes. Le centre dirrige la mise en œuvre d'une conception artistique et technique cohérente, qui unifie le travail de plus de 30 coopératives d'art populaire et d'artisanat d'art comprenant environ 20.000 artisans. On procède d'abord à la sélection des éléments les plus valables du point de vue de la matière première, de la technique, de la structure, de la forme, de l'ornementation, du chromatisme etc. De nombreaux objets et des produits nouveaux adaptés aux exigences de la vie moderne ont été réalisés: des tapis, des broderies, des tissus décoratifs, des pièces d'ameublement rustique, des objets en fer forgé et métal repoussé, des bijoux etc. Une placed privilegiée a été réservée à la vestimentation inspirée du costume populaire, qui s'est avéré d'une modernité saisissante, et aux bijoux d'inspiration folclorique. Ces produits, connus et appréciés partout, pénètrent par la voie du tourisme en differents pays.

STRUCTURES DU STYLE: HORIA BERNEA

L'article du critique d'art Anca Arghir sur le peintre Horia Bernea poursuit la série d'analyses des « structures du style » dans l'art roumain contemporain. Horia Bernea, jeune peintre résidant à Bucarest, expose depuis quelques années en Roumanie et à l'étranger. L'auteur de l'article décèle dans le style du peintre les ressources d'un langage qui participe à la fois des codes de communication visuelle et de la sémiologie expresioniste. Lançant un âpre défi au beau, l'image accède à sa condition esthétique par « une volonté d'art » qui se fait jour dans l'apprivoisement émotionnel des moyens d'information visuelle. L'esprit de cet art serait un expressionisme surveillé, autoironique et sterilisé, dont on a supprimé le mouvement introspectif traditionnel, et où l'on aurait introduit l'effigie pathétiquement froide d'un homme-temoin, « descendant bastard de Monsieur Teste (car, sans doute, le nom de Teste dérive de testimonium = témoin et non de testa = tête, ou, plutôt, de l'équivoque éthymologique qui lie ces vocables) ». Pour plaider l'humanisme expressioniste du peintre, on a fait insérer « Le cri » de Munch en tant qu'appui d'une vue comparatiste.

UNE CUILLER À CAFÉ, UN VERRE RETOURNÉ ET UNE PETITE SERVIETTE EN DENTELLE

L'artiste de Geta Brătescu, qui, outre son travail d'artiste, est l'auteur de plusieurs écrits sur l'art, traite du « pop'art » envisagé en tant que mythe du prolongement de la vie en dehors de la vie, une vie revifiée, réifiée. De ce point de vue, l'auteur associe le Tombeau de Cerveteri, pavoisé d'outils, certaine ambiance décrite par Goethe ou évoquée par Lévy Strauss, le rite du masque mortuaire, les chambres « des vieilles Bovary », les devantures des magasins d'antiquités: elle y trouve la même aspiration fondamentale à la durée qui pousse l'être humain à s'exprimer dans les choses. Ce « matériau » a besoin d'un artiste qui l'enlève aux significations profanes et qui le marque de significations symboliques. Ce faisant, les choses se rangent dans un langage métaphorique que l'auteur nomme « vulgaire sans péjoration comme on dit le latin vulgaire ». Cette tentative de trouver une motivation au pop'art dans la vie même, s'appuie sur des observations « sur le vif », faites par l'artiste lors d'une visite dans le petit village de pêcheurs Jurilofka de Dobroudja, où les maisons des marins sont remplies de « souvenirs » qui prolongent en images la réalité de leur vie errante.

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		3
ANATOL MÂNDRESCO	Le moment d'apporter certaines précisions...	5
* * *	Tournée critique	10
OLGA HORȘIA PAUL PETRESCO	La vitalité de l'artisanat d'art	11
P.P.	Masques de la région de Vrancea	14
ANCA ARGHIR	Structures du style: Horia Bernea	15
I. L. GEORGESCO	Al. Bogdan-Pitești, le collectionneur	18
N. TERTULIAN	Georg Lukács et l'argument visuel	21
Anthologie	Georg Lukács	22
RADU BOGDAN	La persuasion de l'espace	25
Laboratoire OLGA BUȘNEAG	Flaviu Dragomir	27
MIHAI DRISCO	Le musée d'art de Topalu	28
DAN ZAMFIRESCO	Un artiste qui a conservé l'image de son époque: Constantin David Rosenthal	29
Visites d'ateliers	Constantin Foamete, Ana Emilia Apostolesco	30
GETA BRĂTESCO	Une cuiller à café, un verre retourné et une petite serviette en dentelle...	34
BALCICA MĂCIUCĂ	Le poète des transparences	36
Cimaises		37

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		3
АНАТОЛЬ МЫНДРЕСКУ	Час уточнений	5
* * *	Критический обзор	10
ОЛЬГА ХОРШИЯ ПАУЛ ПЕТРЕСКУ	Жизнеспособность художественного ремесла	11
П.П.	Маски уезда Вранча	14
АНКА АРГИР	Структуры стиля. Хория Берня	15
И. Л. ДЖОРДЖЕСКУ	Ал. Богдан-Питешть — коллекционер	18
Н. ТЕРТУЛИАН	Георг Лукач и зрительный аргумент	21
Антология	Георг Лукач	22
РАДУ БОГДАН	Убедительность пространства	25
Лаборатория		
ОЛЬГА БУШНЯГ	Флавиу Драгомир	27
МИХАЙ ДРИШКУ	Музей искусств Топалу	28
ДАН ЗАМФИРЕСКУ	Один из тех, кто сохранил для нас образ века: Константин Давид Розенталь	29
Ателье	Константин Фоамете, Ана Эмилия Апостолеску	30
ДЖЕТА БРЭТЕСКУ	Ложечка, перевернутый стакан, кружевная салфетка	34
БАЛЧИКА МЭЧУКЭ	Поэт прозрачностей	36
Панно		37

Couverture I: ION PACEA: Intérieur (détail) — huile

Couverture II: FLAVIU DRAGOMIR: Céramique

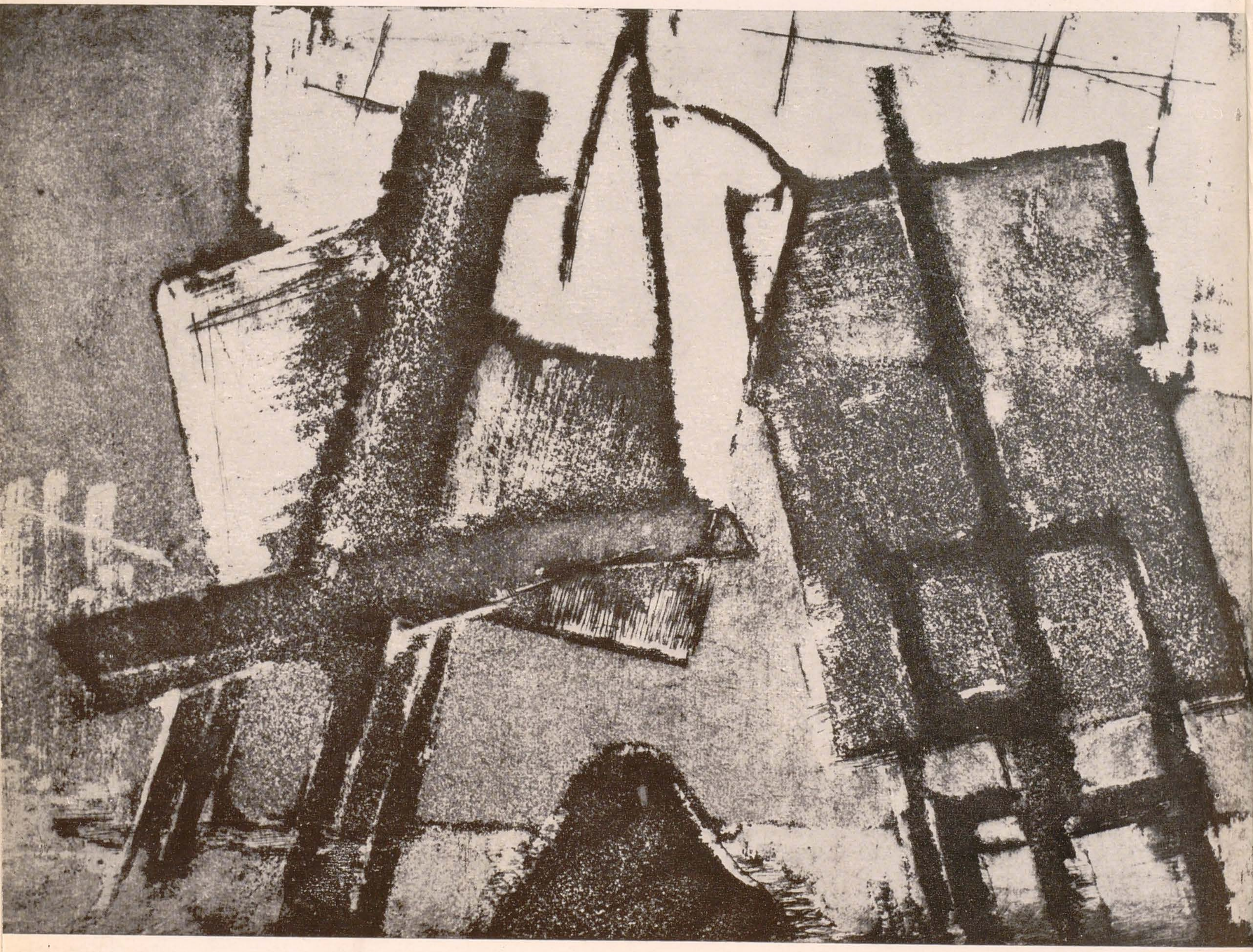
Couverture IV: GETA BRATESCO: Chevalets — aquatinte

На первой странице обложки: ИОН ПАЧА. Внутренний вид (фрагмент) — масло

На второй странице обложки: ФЛАВИУ ДРАГОМИР. Керамика

На четвертой странице обложки: ДЖЕТА БРЭТЕСКУ. Станки — акватинта

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. — Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni — Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15